كتاب الدوحة

سِراج الرُّعاة

حوارات مع كُتاب عالميّين

خالد النجار

كتاب الدوحة 33

يوزع مجاناً مع العدد 76 من مجلة الدوحة فبراير 2014

سِراج الرُّعاة

حوارات مع كُتّاب عالميّين

خالد النجار

الناشر :
وزارة الثقافة والفنون والتراث - دولة قطر
رقم الإيداع بدار الكتب القطرية :
الترقيم الدولي (ردمك) :

لوحة الغلاف :ضياء العزاوي - العراق
الإخراج والتصميم : علاء الألفي - مجلة الدوحة

فهرس الكتاب

إهداء إلى

VOOR ANNET



أن تصيخ السمع إلى صوت الغريب..

أعود إلى تلك الحوارات، إلى تلك الأوقات المدهشة حيث كنت أكتشف جوانب من نفسي عبر اللقاء مع الآخر، فالحوار سفر مزدوج ومفارقة لذيذة، رحلة داخلية وخارجيّة في الآن نفسه. كنت أسأل الكاتب والشاعر عن عمله، ولم أكن أدري انّي كنت في الواقع أعالج تلك الأسئلة التي تمور في الداخل، أسئلة الكتابة والحياة؛ فكلّ منهما يحيل إلى الآخر.. داخل تلك المتاهة، متاهة الذات ومتاهة الكتابة التي لابدّ من وجود الآخر القارئ الذي يعيد خلقها من جديد، ويجعلها تندرج في التاريخ ستظلّ مثل الحلم الذي لا يشاركنا فيه أحد؛ فأنت عندما تحلم تحلم وحدك..

***

مبكِّراً اكتشفت أن السؤال رحلة، السؤال مغامرة، السؤال ذهاب إلى المجهول، سفر داخل الليل. والمهم في السؤال هو السؤال نفسه؛ لأن السؤال ينشِّط العقل والمخيِّلة ،ويدفعك لاقتحام المجهول؛

ولأنّـه كذلـك فهـو ينطـوي علـى شـيء مـن المغامـرة، ولعـل الأسـئلة الحقيقيّـة ليسـت تلـك التـي نطرحهـا، بـل تلـك التـي نتجنَّـب طرحهـا دون وعــي منّــا، دون وعــي بوجودهــا..

هل أقول مختزلاً: السؤال سفر والجواب وصول

السؤال حركة دينامية، والجواب سكون

والسّـؤال ليـس تلـك الصيغـة الاسـتفهامية، إنهـا شـكله اللغـوي، صورتـه الخارجيـة لا أكثـر..

لأن السؤال تعبير عن قلق داخلي ورغبة في الذهاب إلى الأبعد..

***

هكـذا -وفـي سـياق البحـث اللاّواعـي عـن خيـط أريـان الضائـع فـي الأعماق-أجريـت عشـرات الحـوارات وطرحـت عشـرات الأسـئلة علـى كُتّـاب وشـعراء وفنانيـن مـن بـلاد مختلفـة وعلى امتـداد سـنوات طويلة.. وفـي جغرافيـات متباعـدة.. مـن تونـس إلـى الإسـكندرية إلـى القاهـرة إلـى دمشـق إلـى باريـس إلـى أثينـا إلـى نيويـورك إلـى مونتريـال، ثـم مـن بغـداد إلـى الربـاط إلـى مدريـد ولنـدن ورومـة وإسـطنبول وواشـنطن.

فـي كلّ هـذه الأسـفار كنـت أحـاول اكتشـاف عوالـم الجغرافيا المدهشـة وعوالـم الكُتّـاب والفنانيـن المدهشـة هـي أيضـاً.. بـل إن هـذه المـدن لا تـدرك خـارج النصـوص.. فالمـكان يظـل عمـاء غفـلا إلـى أن يتجلّـى مـن خـلال الكتابـة، مـن خـلال النصـوص.. أيضـاً لـكلّ نـص جغرافيتـه. لا توجـد نصـوص فـي الفضـاء.. وكنـت -فـي الآن نفسـه، وكمـا قلـت- أبحـث مـن خـلال كل ذلـك عـن أشـياء فـي الداخـل.

***

ما أزال أذكر توفيق الحكيم ونجيب محفوظ في ذلك السبتمبر البعيد جالسَيْن في مقهى بترو في الإسكندرية على كرسيَّيْن من السعف متجاورين. وأنا أدخل القهوة متعثِّراً بخجلي باحثاً عن صلاح عبد الصبور الذي واعدني هناك.. أرى الإسكندرية من خلال «ميرامار» محفوظ ونصوص الحكيم فَأَتيهُ بين المرئيّ والمتخيَّل.. يمتزج الواقع بالنصّ.. وهل ثمّة واقع خارج تمثُّلنا له ومتشكِّل من القراءة والمشاهدة؟ ما نتصوّر أنّه موضوعي لا يُدرَك إلاّ من خلال تمثُّلنا له، أي من خلال الذاتي.. أتذكَّر الحكيم أيضاً بعدها بسنوات في مشهد آخر في مكتبه بالطابق السابع من بناية الأهرام، وقد أخذني إليه صديقه ثروت أباظة. كان مكتب أباظة مجاوراً لمكتب الحكيم. ما أزال أذكر صوت أباظة الجهوري في الردهة وهو يفتح الباب، ويقدمني للحكيم صحافي من تونس.كان توفيق الحكيم جالساً وحده في المكتب، متّكئاً باسترخاء على مسند الكرسي في تلك الهيئة التي يبدو عليها في الصور القديمة بالأبيض والأسود. أمامه طاولة خاوية سوى من بعض الجرائد الأجنبية تميّزت من بينها جريدة الفيغارو الفرنسية، وتواردت إلى ذهني مشاهد من حياته طالباً في باريس من خلال روايته «عصفور من الشرق» ورسائله الطويلة إلى صديقه أندري في كتاب «زهرة العمر»..

ها هو توفيق الحكيم بعد كلّ هذه السنين التي مَرَّت منذ عودته من الدراسة في فرنسا آخر العشرينات، ما يزال يتابع الحياة الباريسية.. آه.. إذا ما عشت في باريس في شبابك فإنها ستظلّ معك تتبعك مدى العمر..

أتذكَّر أيضاً، وأنا أعود إلى هذه الحوارات، نجيب محفوظ الذي أجريت معه مقابلة مطوَّلة في مكتبه في جريدة «الأهرام».. كانت

أسئلتي حول الثلاثية وسؤال حول سرّ ندرة كتب اليوميات في السّرد العربي الحديث، بل غيابها.. يرى نجيب محفوظ أن كتابة اليوميات تؤدّي إلى فضائح.. لأنك مضطرّ لأن تقول بصدق ما وقع لك في اليوم الفلاني وفي الساعة الفلانية.. إذاً، شجاعة أندري جيد في يومياته مستحيلة في عالمنا العربي.. قلت في نفسي: ثمّة سبب آخر، لعل البلاغة والرغبة في الكمال اللغوي يشدّان الكاتب العربي أكثر مما يثيره الواقع اليومي المعيش.. هكذا كثيراً ما يستبدل الكاتب العربي تجربة اللغة بتجربة الحياة.. وربما لأنّه يقدّس اللغة في وعيه الثقافي الجمعي، وفي المقابل يعتبر الحياة اليومية مبتذلة في حين إنها هي الحياة، كلّ الحياة. وليس لنا سواها.

***

تعيدني أيضاً هذه الحوارات إلى تلك الأمسيات البعيدة في بيت لوران غسبار المعلَّق في سفح جبل سيدي أبي سعيد الباجي على مرمى حجر من قرطاجنة.. ما أزال أرى لوران جالساً على ذاك السرير أمام آلته الكاتبة، ومن خلفه النافذة وأشجار الحديقة المتمايلة ومربعات الزجاج المفعمة بزرقة السماء وزرقة البحر.. أحياناً تلمح في مربَّع الزجاج باخرة في البعيد تنساب على خط الأفق وهي تمخر مياه خليج تونس، تحيط بها طيورها مثل بطاقة بريد.. وفي الشتاء كان يصل إلينا هدير البحر المزبد في الأسفل وصفير الرياح التي تكاد تقتلع البيت من أساساته..

.. هناك التقيت أوائل الثمانينيات بصديقه الرسام الصيني الكبير زاووكي، وبميشال بيتور، وبفانكام زوجة هنري ميشو الآسيوية،

وبجورج بيروس، وبدوروتي أرملة سان جون بيرس، وبالكاتب المجري بيلنسكي.. كما تعرفت إلى كتّاب ورسّامين كثيرين لم أعد أذكر أسماءهم : من فرنسا، وروسيا، ورومانيا..

كنا نذهب إلى بيت لوران هرباً من ذاك المناخ الثقافي التونسي المتشكِّل من اتحاد كُتّاب مهمَّته الأساسية كتابة وإرسال برقيات تأييد ومن مثقَّفين يدورون في فلك الحزب الحاكم وفي الناحية الأخرى. كان هناك كُتّاب من اليسار الواسع ممن لم ينحنوا للنظام، وحافظوا بشجاعة على استقلالهم الفكري مثل: صالح القرمادي، وتوفيق بكار، ومحمود عبد المولى، وغيرهم، وكانوا مادّة للتشويه الأخلاقي وهدفاً لهجوم تلك الأقلام التي تعمل الأجهزة.

بيد أن هذا اليسار كان يقدِّم الأيديولوجيا على الشعر، وكان أفق حداثة هذه الجماعات لا يتجاوز أشعار أراغون، وبول إيلوار، ومسرح بريشت.. وعلى الأخص أشعار جاك بريڤير الذي هيمن ظله على جماعة في غير العمودي والحرّ..

كان بيت غسبار صالوناً أدبياً كوسموبوليتياً، نافذة صغيرة تُفتَح على آفاق واسعة.

إلى جانب هذه الندوة التي كانت تُعقَد تلقائياً بعث لوران في تلك الفترة مجلة «ألف» التي صدر منها حوالي 12 عدداً، وصادف أن طلب مني لوران غسبار أن أنجز القسم العربي من العدد الأخير ففعلت. وقد احتضنت أسماء من المشرق والمغرب وترجمات فرنسية لشعراء عرب : الفلسطيني راشد حسين، ونزار قباني، وصركون بولص، كما نشرت نصوصاً للكتاب الفرنكوفونيين المغاربة قبل أن يشتهروا، أذكر من بينهم محمد خير الدين، وطاهر

جاعـوت، ورشـيد بوجـدرة، ومنصـف غشـام، وسـمير المرزوقـي، كمـا كانـت تنشـر نصوصـاً لكتّـاب كبـار مـن أمثـال جـون غروجـان، إيتـل عدنـان، وإيـف بونفـوا، وجـاك لاكاريـار، وجـاك بوريـل، وكلـود روا، والإنجليـزي بيتـر ريـلاي، وكينيـث وايـت، والشـاعر الجزائـري جـون سـيناك..

كلّ هـذا فتـح وعيـي مبكـراً علـى الآخـر. جعلنـي أصيـخ السـمع إلـى صـوت الغريـب..

***

صـورة مورافيـا وهـو يسـير مـع زوجتـه تحـت شـمس (أصيلـة) الحارقـة فـي ذلـك الصيـف البعيـد مـن سـنة 1980.. لقيتـه صدفـة واتفقنـا مباشـرة علـى حـوار أجريتـه معـه فـي مسـاء اليـوم نفسـه..

***

قبـل أن أذهـب إلـى أثينـا زوَّدنـي لـوران برسـالة إلـى صديقـه يانيـس ريتسـوس.. كان للـوران بيـت فـي جزيـرة كورفـو حيـث عـاش لورنـس داريـل، وكان يذهـب مـن حيـن إلـى آخـر إلـى جزيـرة باثمـوس، وهنـاك أتـمّ قصيدتـه «أجسـاد ناهشـة».. اللقـاء مـع ريتسـوس كان مبهـراً كنـت قـرأت قبـل أن ألتقيـه مجموعتيـه الشـعريتين بيـت الموتـى، ومونمفاسـيا اللتيـن ترجمهمـا جيـرار بيـرا، وقـد لقيتـه فيمـا بعـد فـي أثينـا، وترجمـت بـدوري قصيدتـه «مازوركـة قديمـة علـى إيقـاع المطـر» والتـي تتشـكَّل ينابيعهـا الشـعرية القصيّـة مـن مـوادّ متوسـطية شـبيهة بتونـس الكولونياليـة ذات الملمـح الإيطالـي اليونانـي

ولا ننسـى أن جاليـة مـن البحّـارة وصيّـادي الأسـماك اليونانييـن اسـتوطنت

تونس.. كما استوطنتها جالية أخرى من الفلاحين الإيطاليين أواخر القرن التاسع عشر تركتا أثارهما في الثقافة الشعبية.

***

باختصار لكلّ حوار من حوارات هذا الكتاب قصة يمتزج فيها القصد بالصدفة، ولكن تجمع بينها رغبة في سماع صوت الآخر مباشرة؛ إذ كثيراً ما وصلت إلينا تجارب الأدباء الغربيين المعاصرين من خلال الترجمات أو القراءة أو التّأويل.

هنا أردت أن أسمع مباشرة صوت الآخر.. أتركه يتكلَّم، وأنقل كلامه إذ يضيق هنا مجال القراءة والتأويل. ورغم ذلك، أدركت أيضاً ومن خلال هذه المحاورات أن هناك ثلاث صور متصارعة: الصورة التي يقدمها الكاتب لنفسه عن أعماله وتجربته، والصورة التي هو عليها بالفعل، والصورة التي يصنعها القارئ؛ اذ القراءة -كما هو متعارف عليه- هي إعادة خلق للنصّ؛ والنص. الذي لم يقرأ هو نصّ غير موجود.. شبيه بالحلم لدى الكاتب؛ فنحن -إذ نحلم- لا يشاركنا في الحلم أحد.

أخيراً ... لماذا الحوار !؟

لأنّه -في الحوار- ثمّة نبض الحياة وقد تنقدح فكرة لم تخطر على بال المحاوِر والمحاوَر.

ولأنّ الكلمة الحيّة هي الكلمة المنطوقة المسموعة، فهي في سياقها اليومي والحقيقي بين الناس والذي هو أصل وجودها. الاستعمال

اليومـي هـو الـذي يقـدح الـكلام ومـن ثَـمَّ يخلـق اللغـة لذلـك تـرى اللغوييـن فـي القديـم يـردِّدون لفظـة يحتجـون بهـا كلمـا وقـع خـلاف لغـوي، فيقولـون: هكـذا قالـت العـرب. ويكـون ذلـك حسـماً للخـلاف.. والاسـتعمال / L'usage هـو الـذي يطـوِّر اللغـة.

ولعـلّ أهـل المسـرح أكثـر مـن يـدرك حيويـة الـكلام، فتراهـم فـي لحظـات تلبُّسـهم المتوتِّـر بأدوارهـم قـد يفيـض الـكلام غصبـاً عنهـم وعلـى غيـر إرادة منهـم فيرتجلـون قـولاً كلامـاً غيـر موجـود فـي النـصّ..

و لا ننسـى أنّ كلّ النصـوص التأسيسـية فـي تاريـخ آداب الأمـم كانـت شـفويّة: مـن ملحمـة هوميـروس إلـى حـوارات سـقراط إلـى أشـعار العـرب الجاهلييـن.. انبثقـت كلهـا مـن الحيـاة اليوميـة من إنشـاد الشـاعر الأعمـى فـي السـفينة أو مـن محـاورات سـاحة "L'agora الآغـورة " أو فـي سـوق عـكاظ.

*** ملاحظة :**

هنـا حـوارات أجريتهـا مـع عـرب بالهويـة والانتمـاء، وهـم غربيـون بالنـص وأسـاليب التفكيـر. وتاريـخ الآداب يُحَـدَّد مـن خـلال اللغـة التـي كُتِـب فيهـا الأدب ولا مـن خـلال القضايـا التـي عالجهـا. وأنـت تصنِّـف مهيـار الديلمـي وغيـره مـن الأعاجـم كشـعراء عـرب، وإن كان انتماؤهـم العرقـي إلـى أقـوام أخـرى.

خالد النجار

ألبرتو مورافيا

أخذنا الديموقراطية عن العرب

التقيته ذات ليل هنا، في أصيلة، في هذه المدينة المغربيّة الشّماليّة التي تلتفّ بإصرار على نفسها في مواجهة الأوقيانوس اللانهائي أو بحر الظلمات كما تُسمِّيه العرب. هذا الأوقيانوس الذي يسكن وبشكل ما القرية، ويتغلغل في أحلام أهلها رامزاً للأبديّ، للموت، للّانهائي، للذّهاب إلى اللامكان. تبعته في أزقّة ضيّقة متعرّجة، تضيئها قناديل برتقاليّة متباعدة. كانت أصوات البحر تأتي من وراء الجدران السّميكة مالئة اللّيل، رتيبة الإيقاع، وقلت في نفسي: سأسمّي هذه اللّيلة ليلة البحار الهادئة. في الطّريق حدّثته عن كتابه «أقاصيص من روما» الصادر عن دار الهلال، ما أزال أتذكّر غلافه الأخضر الزيتوني والأحمر الداكن بريشة حلمي التوني الزّاهية، ذكّرته بقصّة سائق اللّوري والفتاة، قال: نشرت هذا الكتاب سنة تسع وأربعين، ويحوي مئة وسبعين قصّة قصيرة، قُلت: نقلت مختارات منه إلى العربيّة، أنا قرأت أقلّ من هذا العدد بكثير.

س من بعيد،كيف يتراءى لك المشهد الثقافي العربي؟ وماذا تعرف عن أدبنا وعن ثقافتنا؟

- ألبرتو مورافيا: لا أعرف الأدب العربي. هناك ترجمات قليلة في الإيطالية لهذا الأدب. أمّا العالم العربي فأمري يختلف معه، إذ كنت زرت المغرب والجزائر وتونس وليبيا وسوريا واليمن والسّعوديّة والكويت والإمارات، ولي علاقات بالثّقافة العربيّة، علاقات سفر، وسياحة أثارتني جدّاً.

س **وما هو الشيء الذي أثارك في هذه الثّقافة؟**

- ألبرتو مورافيا: إنّها ثقافة عظيمة تشهد تحوّلاً وتغيّراً كبيرين، إنّها تعيش الانتقال، هذه الثّقافة المتوسّطيّة الشّرقية التي كان لها تأثير كبير في الماضي حتّى على إيطاليا. والشيئان الأساسيان في هذه الثّقافة اليوم هما: أوّلاً: أنها تعيش انتقالاً من ثقافة زراعيّة، حرفيّة تقليدية إلى ثقافة حديثة صناعيّة. ثانياً: ظاهرة البترول الذي يلعب دوراً مهمّاً في حياة العرب اليوم.

س **تتحدّث عن تحوُّل الثّقافة العربيّة من ثقافة زراعيّة وحرفيّة ..كما تقول- إلى ثقافة صناعية، هل تعتقد أن الغرب الصّناعي مثال وأنموذج مستقبليّ للعرب؟**

- ألبرتو مورافيا: بدرجة ما، نعم. هناك أشياء يجب تقبّلها من العالم الغربي، الغرب لا يُرفض في مجمله. نأخذ السّعوديّة كمثال على ما أقول، لقد حضّروا بلدهم دون تغيير البنى التّقليدية، هناك جوانب مقبولة من الغرب وهناك أشياء مُهمّة، الديموقراطية لا بدّ من أخذها عن الغرب رغم أن أصلها من العرب، فقد جاءتنا نحن في عصر النهضة من العرب، ثم أعتقد أنّنا ماضون إلى حضارة كونية وإن كانت ستأخذ وقتاً، والثقافات القومية تمضي نحو الاضمحلال.

س **ألا ترى أن هناك حركة عودة نحو الجذور واحتماء بالثّقافة القومية، من إيران حتّى أميركا اللاّتينيّة وذلك في مواجهة حركة العولمة وتفسّخ الهويّات؟**

- ألبرتو مورافيا: يجب أن نرى الأمر كالتّالي: كانت هناك في إيطاليا أوّل هذا القرن حركة نحو الأصول، حركة نحو الجذور، حركة استمرّت

عشرين سنة ثم اضمحلّت؛ ثمّة دائماً في التّاريخ حركة ثوريّة، حركة مدّ تعقبها حركة جزر. وما هو مؤكّد في هذا التّاريخ المعاصر هو أنّ الجماهير ماضية في اكتساب الثّقافة، نحن نمضي نحو ديموقراطية الثّقافة. والثّورات الكبيرة التي ذكرت كإيران أو الصّين هي حركات تمضي نحو العالم الحديث! ورغم أنّها تبدو كأيديولوجيّات ماضية نحو الخلف بيد أنّها تسير نحو الحداثة والتّقدم؛ هناك شيئان مُهمّان في حركة الجماهير في عصرنا، قد يطغى أحدهما على الآخر: الاشتراكية والقومية، قد يطغى الأوّل على الثّاني أو العكس. في إيران القومية أخذت مكان الاشتراكية، لقد عشنا هذا في إيطاليا منذ عشرين سنة.

س **لننتقل إلى الرّواية: بوصفك روائياً غربياً، كيف تجد روايات الثقافات الأخرى؟ الرّواية الغربيّة متجانسة مع المعارف الغربيّة؟ ألا ترى أن رواية أميركا اللاتينيّة تقدِّم بُنىً جديدة خارج عالم الغرب، بنىً سحريّة متناغمة مع مجتمعاتها اللاعقلانيّة؟**

- ألبرتومورافيا: صحيح ما تقوله، الثّقافة الغربيّة متجانسة.

(تذكّرت في تلك اللّحظة سان جون بيرس عندما أحتفى في رائعته الملحميّة «أناباز» بوحدة الرّوح التّاريخي الغربي منذ اليونان إلى اليوم، إذ أنشد: «إنّها نفس الموجة منذ طروادة»، وقرأت عليه المقطع الشّعريّ فنظر إلي كأنّه لم يدرك ما قرأت)، واستمرّ مورافيا:

ما أعرفه عن آداب أميركا اللاّتينيّة أنّه لابدّ لها من الاهتمام بالشّعب. إنّها رواية القواعد الاجتماعيّة الهشّة. الرّواية الغربية الحديثة تجاوزتها. موضوع رواية الغرب في القرن التاسع عشر هو الفرد في مقابل المجتمع، اليوم صارت الرّواية الغربيّة تتركّز على الفرد في مواجهة نفسه، والمشاكل

الاجتماعيّة أقلّ حضوراً لدينا وأقلّ حدّة، وكذلك الصّراع الطبقي. تعكس الرّواية الغربيّة اليوم حالة شكلانية؛ أمّا رواية أميركا اللاّتينيّة وإفريقيا فتقصّ الحياة الاجتماعيّة؛ قرأت روايات إفريقيّة كثيرة، وأنت من النّادر أن تجد رواية إفريقية تخلو من معالجة المجتمع. هناك حضور دائم للقرى، وللاستعمار، وللعائلة وللمجتمع، أمّا في أوروبا فقد اختفت هذه الاهتمامات، إنّها اهتمامات القرن التّاسع عشر. الرّواية عندنا صارت تقنية.

س **إذاً، كيف تجد رواية «مئة عام من العزلة» لماركيز؟ أليست حديثة؟**

- ألبرتو مورافيا: «مئة عام من العزلة»، رواية طبيعيّة نسبة للمدرسة الطبيعيّة في الأدب والفن؛ إنّها رواية جميلة، وخاصة في قسمها الأوّل.

س **منذ بول فاليري بدأ الحديث عن موت الشّعر، ومنذ سنوات ثمّة حديث عن موت الرّواية أيضاً، ماذا تقول؟**

- ألبرتو مورافيا: الرّواية ليست في أزمة، وإنّما الروائيون هم المتأزّمون؛ إنّها نوع أدبي سيستمر، وأعتقد أن النّاس في حاجة دائمة إلى قصّة ورواية تاريخهم وتجاربهم ومغامراتهم. رواية القرن التّاسع عشر ماتت حيث الواقعية الطبيعيّة؛ إذن، المدارس هي التي تموت، ولا أعتقد أن الأدب يموت، الأدب سيستمرّ.

س **والرّواية الإيطالية اليوم. كيف تجدها؟**

- ألبرتو مورافيا: هناك روايات كثيرة متقدّمة ومتطوِّرة كقصص وسرد يصعب ترجمتها، غالباً ما تكون هذه القصص مكتوبة بلغة أدبية رفيعة. لدينا أدباء مُهمّون لا أستطيع تذكُّرهم. نحن ننسى دائماً المُهمّين.

س **هل أنت حزين؟!**

- ألبرتو مورافيا: نعم أنا كئيب، وأعتقد أن للحياة خلفية تراجيدية، أجل أنا حزين، بل أشعر بالمرارة، عمق الحياة حزين. لقد عشت في عصر لم يكن أبداً متفائلاً. كانت هناك حروب؛ ولوعشت في القرن التاسع عشر لكنت أحسن حالاً.

س **هل تعتقد ذلك؟ للقرن التاسع عشر أيضاً مآسيه؛ كان ثمّة ما يسمّى مرض العصر La maladie du siècle تلك الميلنخوليا الرّومانسيّة، التي مَثّلها غوته، وبطله فارتير السوداوي المنتحر؟**

(توقّفَ مورافيا قليلاً عن الكلام)، ثم واصل:

نحن مهدّدون بالذرّة، رؤية الحرب مرعبة! في الحقيقة أريد أن أنسى كلّ هذه الأشياء. توجد اليوم ستّة وخمسون ألف قنبلة ذريّة في مخابئ بلاد العالم، كلّ هذا يجعلني حزيناً. إنّني أكره العنف والحرب وخاصة نتائجها؛ الحرب في حَدّ ذاتها قد تكون مقبولة: هناك جندي في مواجهة جندي، ولكنّ المرعب هو ما تخلّفه، ما يأتي من بعدها، وهو ذاك الإحساس العميق بالإحباط! الحرب تقضي على معنويّات المجتمعات. الحروب المعاصرة يُقتَل فيها الأطفال والنّساء؛ أقول كلمة أخيرة: يجب أن ننهي الحروب.

س **ماذا تكتب؟**

- ألبرتو مورافيا: دائماً أكتب رواية ما. أنا روائي. وحاليّاً لديّ رواية سأنهيها، ولن أحدّثك عنها.

يانيس ريتسوس (1)

بنضاله سيلتقي الفلسطيني ببلاده وبيته وسمائه وأشجاره وأغانيه

أثينا أم بيروت؟ وأنت تتطلّع إليها من فوق ربوة الأكروبوليس، بين شجيرات الزّان والأوكاليبتوس والحجارة التي خلّفتها الآلهة الضائعة، تعيد السؤال: أهي أثينا أم بيروت؟ هذه المدينة الممتدّة تحتك حتّى الأفق المضيء؛ مدينة مضيئة، ساطعة سطوع المتوسّط مفتوحة، كتوم ومزدحمة. قلت في نفسي هنا يبدأ الشّرق بالسّيارات الصّفراء وبالقهوة التّركيّة. أين يونان هيراقليطس وبوزيدون إله البحر؟ وأبولون الصّاعد من جزيرة ديلوس؟ أين هي اليونان التّاريخية، اليونان الحسيّة الوثنية؟ غداً سألتقي ريتسوس، وسأطرح عليه كلّ هذه الأسئلة المتعلّقة بالعالم الكلاسيكي الذي اقترنت به اليونان في ذهني، عالم التّراجيديات، والآلهة والميثولوجيات والعقل السّاطع والمذاهب السّرّية والصّوفية، من هرمسيّة وغيرها، تلك التي غذّت العالم القديم، وما تزال امتداداتها حتّى الآن في الغرب. وهكذا كان الأمر، هاتفت يانيس ريتسوس عند الظّهيرة. كنت أحمل إليه رسالة من صديقي وصديقه الشّاعر يتل ع غسبار. وجاءني صوته في الهاتف فرحاً وبهيّاً ومتخماً بتجارب السّنين، أوهكذا بدا لي. قال: هل لديك ما يشغلك غداً بعد الظهر؟ قلت ليس لديّ مايشغلني، فأنا جئت لأراك. قال: تعال إذاً. حزمت أمري بسرعة وذهبت إليه. اللّقاء الأوّل يحدّد كلّ المسارات اللاّحقة للعلاقة الإنسانية. وجدت ريتسوس الإنسان بسيطاً وشاسعاً ويومياً كقصائده. دخلت شقة تكتظّ بالنّحوت والكتب واللّوحات الفنية. أراني منحوتاته، وأراني نافذته. قال: أحبّ الجلوس هنا في مواجهة جبل البرناسوس الشّهير،

وأشار إليه بيده في الهواء وعَقَّب: هو هناك، أنت لا تراه. هناك غيوم تخفيه. قلت في نفسي: ها هو جبل البرناسوس الذي قرأت عنه في الكتب، موطن الإله أبولون وعرائس الشّعر. ها هو الجبل الذي تسمّت باسمه حركة البرناس الفرنسية في آخر القرن التاسع عشر. بعد لحظة سمعنا دقّات جرس مدرسيّ. جرس ملأ طفولاتنا وصخب غطّى هذه الأجواء الإغريقية. سألني عن تونس وعن صديقنا لوران غسبار. ابتسم للحظة متذكِّراً. ثم أنتقل بنا الحديث إلى الشّعر اليوناني الحديث. وبدأ يتكلّم عن مؤسّس الحداثة في الشّعر اليوناني قسطنطين كافافيس، قال: لغة كفافي خليط من اليونانيّة القديمة ومن اللّهجة الشّعبيّة اليوميّة اللايكية، وهذا الأمر يتوافق بشكل مطلق مع جانبي شخصيته وهما: الجانب العشقي الإيروسي من جهة، والحسّ التّاريخي من جهة أخرى؛ وقد تمكّن كفافي من إيجاد توازن خارق بينهما. نجده أيضاً يحافظ على تلك الشّعلة وعلى ذاك الاندفاع الإيروسي بنوع من اليقظة الفكريّة. وهكذا تتحوَّل معاناته الخاصة، يتحوّل ما هو شخصيّ لديه إلى حسّ عام شبيه بالحسّ الدّيني، حسّ يتجاوز أناه، ويرتبط بالكونيّ. إنّه أستاذ كبير. وقد تجنّب بكثير من التحكّم والاتقان الجمالي التّفخيم العاطفي والبلاغي. لقد قدّم أفكاراً كبيرة بنبرة بسيطة جدّاً، نبرة نبيلة ويوميّة. ولذلك، فإنّ كلّ شعراء اليونان الذين جاؤوا من بعده أخذوا عنه أشياء كثيرة لصالح الشّعر.

س **إذاً، جاءك من كفافيس هذا الانعطاف الشّعري على أشياء العالم اليوميّة والحميميّة، هذا الحضور الطقسيّ للتفاصيل النّهارية في قصيدتك.**

- يانيس ريتسوس: ربّما جاءتني منه هذه البساطة وتلك النّبرة اليوميّة، وأشياء الحياة الألفوية التي تجدها في شعري. ولكنّ إشكاليتي تختلف

عن إشكالية كافافيس، وبشكل جذري؛ فهي لم تكن أبداً فرديّة ولكن عالمية وبطبيعة الحال اجتماعيّة؛ لأنّي أعتقد أن الشّعر الحقيقي يقع في مكان تقاطع الذّاتي مع الموضوعي. ليس هذا فقط، فالشّعر هو أيضاً معاناة أبديّة مع الكلمة. ونحن لا نستطيع إرسال أيّ حكم جازم على جمالية الشّعر، معتمدين على العلوم الاجتماعيّة لأنّه يجب ألا ننسى أن الشّاعر لا يتعاطى فقط مع الأشياء العابرة والمتغيّرة، لكن، وفي الآن نفسه، يهتمّ بالأبدي، بالثوابت، أي بما يظلّ عصيّاً على التّغيير رغم تبدُّل النّظم الاجتماعيّة.

س **ثمّة في شعرك مواجهة وتصدّ لقضايا عصرك الملحّة، فأنت على النّقيض من كفافيٍ الذي عاش هامشيّاً وصامتاً وغير مبالٍ بقضايا عصره، حتّى إن شعره لم يخرج عن دائرة أصدقائه إلا فيما ندر. هل جاءك هذا من انتمائك الأيديولوجي، أي من خارج الشّعر؟**

- يانيس ريتسوس: الفن الحقيقي لا يكون هامشيّاً. أعود إلى قسطنطين كفافيس. كما قلت لك سابقاً، لغة كفافيس مزيج من اليونانيّة القديمة ومن اللّغة اليوميّة الشّعبيّة اللايكية الحديثة، وهذا يتوافق مع جانبَيْ شخصيّته: أهوائه العشقية من ناحية وحسّه باللّحظات الباهرة في الماضي الإغريقي من ناحية أخرى. وقد توصّل من خلال هذا المزج إلى معادلة لغوية رائعة، كما تحكّم كفافيس في اندفاعه العاطفي، وما يظهر أوّل الأمر عنده من انعطاف على الذّاتي، أي ما هو تجربة خاصة يتحوّل لديه إلى حسّ ديني جماعي يتجاوز الفرد ليتواصل ويرتبط بالعام. لقد تجنّب، وبكثير من الحذر، العاطفية السّهلة والبلاغة الفضفاضة، وقدّم أفكاراً كبيرة بنبرة بسيطة، نبرة نبيلة ويومية، ولأجل هذا فإنّ كلّ الشّعراء اليونانيّين كما قلت تعلّموا منه أشياء كثيرة. أمّا بالنّسبة لي، فعلى الشّاعر

أن يكون في قلب اهتمامات العالم. الفن الحقيقي لا يمكن أن يظلّ مُهمّشاً، لابدّ أن يأتي اليوم الذي يضيء فيه العمل الفني شعباً وبلاداً. الفنّان ليس إنساناً هامشياً أبداً، مهما بدا ذلك، فهمومه تقع في مركز اهتمامات العالم؛ فإذا كان ما يكتبه يهمّ العالم فإنّ العالم بدوره سيهتمّ به حتّى ولو تأخّر الزّمن، لأنّه، وفي قصيدة الشّاعر الحقيقي، يتعرّف العالم على وجهه الحقيقي، ويكون الاعتراف بالشّاعر بقدر ما يتعرّف العالم إلى وجهه في هذا الشّعر، وقد تكون الصّورة قريبة أو بعيدة الشّبه. لقد لاحظ علماء الاجتماع، ومنذ زمن، أن الفنّانين هم معماريّو الرّوح الإنساني، وقد أثبت آخرون، وعلى نطاق واسع، أن الشّعراء هم الذين يشكّلون المشاعر الاجتماعيّة. أرى أن ذلك صحيحاً. وهنا تأتي مسؤوليتنا نحن الشّعراء لتنظيم هذه المشاعر، حتّى تجيء اللّحظة التي يسود فيها الإخاء والسّلم العالميّيْن.

س

عرفنا ريتسوس الشّاعر من خلال ما نُقل من أعمالك إلى الفرنسية، ولكن حدّثني صديقك بسيكاريس النّاقد الأدبي في صحيفة إيثنوس أنك ناثر أيضاً، وأنّك نقلت كثيراً من الشّعر العالمي إلى اليونانيّة؛ أي أنّك من أكثر مجايليك نشاطاً. ماذا تقول عن أعمالك الأخرى؟ ولماذا تخفي ريتسوس وراء الشّاعر الذي ملأ المشهد؟

- يانيس ريتسوس: لأنّ اكتمال الإنسان يتحقَّق في الشّاعر. والمثال لديَّ هو هوميروس. ورغم أني عجوز (ريتسوس في الخامسة والسّبعين من عمره) فقد نشرت في السّنة الماضية كتاباً شعريّاً بعنوان «EROTICA عشق»، مقاطع في الحبّ. كما نشرت كتاباً نثريّاً له قصّة غريبة وعنوانه «الأرسطو النّبيه» يروي لحظات من يقظته ونومه «كتبته سنة 1942 في أثناء الاحتلال النّازي»، وطبع سنة اثنتين وسبعين وتسعمئة وألف،

أي بعد أربعين سنة، كما ترجمت أشعاراً كثيرة إلى اليونانيّة لم أنشر بعضها لأني لم أتممها، وأنا لا أريد أن أنشر أعمالاً مبتورة. لقد ترجمت أشعاراً من بول إيلوار، ومايكوفسكي، وناظم حكمت، وإسكندر بلوك، وايسينين، كما نقلت أنطولوجيا، أي مختارات من الشّعر التّشيكي وأخرى من الشّعر الرّوماني، وكتاباً شعريّاً للكاتب السوفياتي ألكسيس تولستوي الذي كتب رواية «دروب الحريّة» وليس مؤلِّف رواية «الحرب والسلم». في الفترة التي كتبت فيها «الأرسطو النبيه»، أنجزت رواية تقع في أكثر من ألف صفحة عنوانها «في سفح الصّمت». لقد حرقوا لي اثني عشر عملاً أدبيّاً أيّام الاحتلال النّازي، ونجت من النار الكتابة الأولى من «الأرسطو النبيه» الذي قَدَّمته أخيراً للطبع. كتاب «EROTICA» هو آخر ما صدر لي، وقد بيعت منه ثلاثة آلاف نسخة في شهر واحد؛ كما أرسلت دور النّشر الألمانية الشّرقية. والغربيّة تطلب حقوق التّرجمة. كذلك تلقَّيت طلباً من دار لافون الفرنسية. هذه السّنة أنجزت كتاباً شعريّاً عنوانه «الإيماء بالمرافق»، وأعني به تلك الحركة الخفيّة التي ينبِّه بها بعضُنا بعضاً إلى الأشياء الجميلة.

س **ثمّة جمال حسّي في قصائدك، تتالي الصّور مادية عارية؛ صور الإسطبلات اللّيليّة، الحجارة، الجبال ذات الجروح، والأصوات، و«نجمة الصّيف ذاتها التي تبكي أمام يديك المدانتين». ألا تخاف هذا الجمال الذي قال عنه مرّة راينر ماريا ريلكه بأنّه ليس سوى بداية الرّعب؟**

- يانيس ريتسوس: الانصعاق والرّعب هما سعادتي، لا أريد أن أعيش دون هذا الرّعب؛ ولكن ثمّة فرق بين الحبّ والجمال، في الجمال نريد مشاركة الآخرين، لا نتحمّل معايشة اللّحظة وحدنا، نومئ لمن بجانبنا حتّى يشاركنا الإعجاب بما نرى؛ وهذا هو ما قَصدته من وراء العنوان:

«الإيماء بالمرافق».

س **نعود إلى الشّعر، إلى هذا االسّرّ المفتوح الذي أسمّيه القصيدة، إلى هذه اللّغة النّادرة. داخل اللّغة ما الذي يؤسّس القصيدة؟**

- يانيس ريتسوس: هناك عوامل كثيرة، كثيرة جدّاً، عوامل غامضة وغير محدّدة تؤسّس القصيدة، عوامل لا نكاد نحدّدها أوحتّى نلحظها. لذلك فكلّ تعريف للقصيدة هو خاطئ بالضرورة لأنّ العمل الشّعري يظلّ متعالياً عن كلّ تعريف. ومن جهة أخرى نحن لا نستطيع أن نقيّم القصيدة من خلال ما تقوله، ولكن من خلال ما تكونه؛ القصيدة الحقيقيّة تحرّك في القارئ طاقته الذّاتية الخلاّقة؛ ولا يعني ذلك أن يغترب في القصيدة أويقلّدها؛ وهذا نوع من تقييم الشّعر باعتبار فعله في القارئ. للقصيدة ألف وجه، وثمّة في عمقها شيء يستعصي على الفهم، ويمنح النقّاد تفاسير متعدّدة ومختلفة، كلّ واحد منها ينطبق على وجه من وجوه القصيدة، بيد أنّ كلّ هذه التّفسيرات مجتمعة هي عاجزة عن استنفاد قصيدة حقيقيّة، لأنّه كما أن الشّعر يحتوي على المعلوم فهو يحتوي أيضاً على قدر من المجهول.

س **ما هو مدخلك إلى هذه القصيدة؟ كيف تذهب إلى هذا الصّيد اللّيليّ، كما يصفه غارسيا لوركا؟**

- يانيس ريتسوس: هناك ألف طريقة، ولي ألف مدخل. ليست لي وسيلة محدّدة ولا لحظة محدّدة للكتابة. لحظة التيقُّظ هي لحظة انفتاحي على الشّعر، وذاك احتمال كلّ لحظة، لأنّه لا توجد برهة خاوية في الحياة، وهنا تنشأ المعضلة. كلّ لحظة شاسعة، وهي تحتمل في الآن نفسه أحلامنا ورغائبنا وذكرياتنا وأفكارنا ومشاعرنا وحساباتنا اليوميّة البسيطة.

قد تحتمل ظهور أغنية منسيّة في الدّاخل؛ اللّحظة كثافة حيوات وأزمنة، والشّاعر هو الذي يقول هذه اللّحظة التي هي الموازي لكلّ الحياة. لأجل هذا ليس لديّ لحظات شعريّة مختارة، فأنا أشتغل في كلّ وقت: في الظهيرة وفي اللّيل وعند الغروب وفي الصّباح. خوفي هو أن تغيب نجمة عن قصيدتي، أن تفلت مني إشارة إنسانية صغيرة، فأنا أريد أن أَقبض على كلّ شيء في اللّحظة.

س **لماذا تحاذي الحجارة لديك الكلمة؟ من أين أتاك هذا الوله بالحجر؟ ماذا تعني لك كلّ الحجارة والنّحت؟**

- يانيس ريتسوس: عندما كنت في المنفى لم تكن لدي وسيلة أُخرى أعبّر بها سوى الحجر. الحجر مادّة الأرض الأساسية، ثم هو أيضاً رمز الانغلاق والصّلابة. يجب ألاّ ننسى (مولمفاسيا) قريتي، وهي صخرة مرمية في البحر. كنت أريتك قبل لحظات صورة قريتي، إنّها رأس حاد وسط امتدادات البحر الرّخو، البحر الدائم الحركة. لأنّه أيضاً من الصّخر ومن الرّخام قدّت التّماثيل البهيّة لليونان القديمة، تلك التّماثيل التي مجّدت جمال الجسد والوجه الإنساني، حتّى إننا نشعر بالرّغبة في ممارسة الحبّ مع تلك التّماثيل، وشعري يكتظّ بالتّماثيل، وكلّ صوري على الحجر، كما ترى أجساداً ووجوهاً بشريّة.

س **بِمَ تشعر بعد كلّ هذه الأيّام المليئة بالقصائد والنّحوت والنضالات والمنافي والجزر؟ أيّ لحظة روحيّة تعبر الآن؟**

- يانيس ريتسوس: أحسّ بأني ما أزال طفلاً يافعاً. وفي الآن نفسه أن عمري يمتد إلى ملايين السّنين. أنا شيخ فتيّ وطفل عجوز؛ فأنا أغتني بما أفقد. وكلّ عام يمرّ أزداد فيه فتوّة بما أُكسب، أي بما أفقد. أذكر، عندما كنت في الثّالثة والعشرين كتبت قصيدة افتتاحية موسيقية لأجل

الضّوء العاري، من مقاطعها:

«كلّ صباح أستيقظ وأرى من خلال النّافذة المفتوحة السّماء المزهرة تتمرأى في البحر. أشعر بأني أبديّة أصغر من البارحة.».

الآن، وبعد هذه الأعوام الطّويلة تستطيع أن تدرك كم من الأبديّات أحمل فوق أكتافي وفي جسدي وفي روحي. لقد عبرتُ موتاتٍ كثيرة، وسأموت أخيراً وأنا أحمل بعض الأبديّة.

س **هل أنت حزين؟**

- يانيس ريتسوس: أنا دائماً حزين بشكل فرح، وسعيد بشكل محزن؛ الحزن والفرح دافعان على الخلق؛ أحياناً. يمنحني الحزن أكثر مما يعطيني الفرح. الإحساس بالدّخول في طقس الخلق هو أكبر فرح، إنّه الإبداع، والإبداع ليس فرحاً فرديًّا، هو فرح أعيشه ثم أمنحه للجميع من خلال شعري.

س **إمكانيّة غياب الطبقات، أليس يوتوبيا وحلم هذا القرن العشرين؟ كثيراً ما نقرأ عن عداء الفن للطبقيّة. أنت، ماذا تقول عن هذا السّلب، وعن هذا الخسران القائم في حياة النّاس والذي اسمه الطبقيّة؟ هل هو قدر تاريخنا؟**

- يانيس ريتسوس: الفعل الشّعري فعل اختراق طبقي. الفن هو التحقق اللّحظوي لهذا الغياب. أجل، لقد حقّق الشّاعر في حلمه وشعره غياب الطبقات الاجتماعيّة. في قصيدة أهديتها إلى الشّاعر الشيلي بابلو نيرودا قلت:

«العبءُ الأكثر ثقلاً هو هذا الضّوء الذي لانستطيع أن نضيفه للشفق. إنّه

الأزرق اللاطبقي.».

س **إلى جنب الشّاعر هناك أيضاً ريتسوس المناضل الذي عانى السّجن، وواجَهَ النّازية ونظام العقداء بشجاعة الإنسان. ماذا تقول عن هذه التجربة؟**

- يانيس ريتسوس: أحسّ بالامتنان إزاء كلّ ما اعترضني في حياتي من آلام، وحتّى الأمراض أيضاً. لقد قضيت ثمانية أعوام في السّجون؛ تجرّبة السّجن خارقة للعادة. هناك، في الحياة العاديّة، نستطيع أن نختار بحرية الأصدقاء والنّاس الذين نتعامل معهم، وذلك من خلال مقاييسنا التفضيلية، ولكن في السّجن نلقى آلاف الأشخاص الذين ما كنّا لنصادفهم في الحياة العادية. قد تلتقي بشراً يشاركونك أيديولوجيتك وأهدافك النضالية، ولكن تجدهم في الآن نفسه مختلفين عنك في الرؤيا والحساسية والمسلكية. ووقتها تطفو على السّطح تناقضات ومماحكات كثيرة، والتناقضات توقظ فينا قوى ملتبسة وغامضة، وتجد نفسك مرغماً على الوصول عبر هذه التناقضات، وعبر عزلة كلّ واحد، إلى مكان لقاء يتواصل فيه الكلّ متجاوزين اختلافاتهم. وهكذا تكتشف أخيراً، وفي العمق، عمقاً آخر هو التشابه، وتحسّ بشعور غامر بالتواصل مع العالم.

س **أنت بوصفك شاعراً - كيف عشت تمايزك مع السياسي، خاصة لدى معاشرتكما في السّجن؟**

- يانيس ريتسوس: على السياسي أن يواجه الزّمن لحظة بلحظة وبحسّ كبير من المسؤولية، بينما للشاعر فسحة أوسع أمامه، أمامه كلّ الزّمن، كلّ الفصول؛ تذكّر ما قلناه قبل لحظات من أن الشّعراء هم معماريّو الرّوح الإنساني وليسوا صانعي اللّحظة العابرة، ولا تنس أيضاً أنّنا إذا ما فقدنا شيئاً، أيّ شيء كان، فإنّنا نحصل بغيابه على قيمته ودلالته. وبالحصول

على القيمة والدلالة نكون قد ربحنا أضعاف مافقدنا. نحن لا نرى في زنزانة السّجن المعتمة السّماء والبحر والأشجار والنساء، ولكننا نرى في أعماقنا -ونحن مغمضو العيون وأجسادنا معذّبة- ضوء الأشياء الحقيقيّ، جوهرها، ونحبّها بشكل أعنف، ويتسلّل ذلك الضّوء الذي عانيناه في الدّاخل إلى قصائدنا؛ إنّه أملنا وأمل الآخرين. إنّه موقفنا الإنساني الذي يساهم في تطوير الحياة. أعمالنا ونضالاتنا ليست باطلة لأن الإنسان لا يستطيع أن يناضل لأجل لا شيء؛ لذلك ففي الشّعر الحقيقي توجد قوّة اجتماعيّة وتاريخية مستمرّة.

س **كنتَ حدّثتني عن لغة كفافي التّراثية. أنت، كيف تعاملت مع اللّغة اليونانيّة القديمة، لغة هوميروس وسقراط وأفلاطون ومع التّراث عموماً؟ وكما هو الشّأن لدينا نحن -العرب-، لنا لغة تمتدّ على أكثر من خمسة عشر قرناً وتفرض تعاملاً ما معها. والماضي ليس دائماً شيئاً نُحسَد عليه، قد يكون كذلك عائقاً، أن تكتب بلغة قديمة تقدَّست وتجمّدت ولم تعد تعبّر عن تجاربك ومشاغلك الحديثة؟**

- يانيس ريتسوس: عندما نقول إن كفافي كتب بلغة هي مزيج من اليونانيّة القديمة والحديثة لا نقصد بالقديمة لغة هوميروس وأفلاطون. اللّغة القديمة بالنسبة إلى عصر كفافي هي اليونانيّة التي كانت سائدة بين المثقّفين قبل قرن أو أكثر، وتُسَمّى (كاثاريفوزا) في مقابل اللّغة الشّعبيّة التي أكتب بها والتي تُسَمّى (ديموتيك) وقد تحتوي ألفاظا قديمة. مثلاً عندنا مرادفان للدلالة على الصّيف، لغة الدّيموتيك ثرية وحَيّة لأنّها تشمل المشاعر والرغبات والأعماق الدفينة للشعب، هذه الحيوية الشّعبيّة جعلتها مُهَيَّأة لاستقبال التجارب الشّعريّة الحديثة. لقد منعنا الاستعمار التّركي وعلى امتداد قرون من تداول لغتنا في المؤسَّسات الدّينيّة وفي

المدارس، لذلك فلغتنا أكثر حيوية لأنّها لم تُحَفظ في القواميس، وإنّما حفظتها الأغنية الشّعبيّة وضرورات الحياة اليوميّة، أي التجربة الحيّة. الشّعب حافظ على التقاليد الشّعبيّة من خلال حاجاته، غنّى بها وجوده وحياته اليوميّة؛ لذلك فأنت تجد في الأغاني الشّعبيّة كلّ تجربته الحضارية وتاريخه ووطنيته وتوقه إلى التحرّر. وهذه الأغاني بدورها دفعته إلى النّضال لاسترجاع حريته.

س **هذا عن اللّغة القديمة. ماذا عن التّراث اليوناني؟ كيف تعاملت مع هذا التّراث؟ فالسؤال التّراثي -بالمقارنة- مازال قائماً عندنا، والجدال قائم حوله.**

- يانيس ريتسوس: طُرِح كثيراً عندنا سؤال الماضي هذا وهو: كيف نُنجز أعمالاً خليقة بهذا الماضي الإغريقي العظيم؟ كانت الإجابة بالنسبة للبعض كالتالي: الماضي تجربة عظيمة مضت ولا سبيل إلى تكرارها، ولكن هذا الماضي محرِّض على النهوض. وقد كتبت قصيدة أقول من خلالها موقفي من الماضي الإغريقي وهي بعنوان «مسرح قديم»، وتتحدّث القصيدة عن مراهق يجد نفسه في قلب مسرح إغريقي أثري، مراهق يعيش اليوم ولكنّه جميل كالأسلاف. وهذا المراهق يطلق صرخة عالية ليس حبّاً بالصراخ، ربّما أحسّ بلذّة وهو يصرخ، ولكن -وببساطة شديدة- حتّى يسمع رجع صوته، وردَّدت الجبال في الجوار صدى الصّرخة: هاه، هاه. إنّه الصّدى الإغريقي الذي لا يكرّر ولا يقلّد بل يستمرّ؛ معنى ذلك أن الشّعراء اليونانيين اليوم يواصلون تلك الصّرخة القديمة.

س **ماذا تعرف عن الشّعر العربي؟**

- يانيس ريتسوس: مع الأسف لا أعرف الكثير من شعرائكم، قرأت

أخيراً لثلاثة شعراء عرب مُهمّين من بينهم محمود درويش الذي التقيته هنا في أثينا. قال عندما رآني: أنا تعلَّمت منك أشياء كثيرة، ثم قرأ قصيدة من شعري كان نَقَلَها إلى العربيّة. الشّعر الذي قرأته للعرب مُهمّ وفيه اندفاع قويّ نحوالحريّة وبوسائل تعبيرية متقدّمة جدّاً. ما قرأته هنا وهناك مترجماً إلى الفرنسية أو الإنجليزيّة أعطاني الإحساس بأن الشّاعر العربي حافَظَ أكثر من زميله الغربي على التواصل المباشر والحسّي مع الطبيعة؛ مع الأشجار والأرض والغيوم والأوراق والنّوافذ والشّوارع، وله علاقة كُليّة بالألوان والأشكال والموسيقى. من هنا تنبثق إنسانيّة هذا الشّعر، من تعلُّقه بالجمال الحسيّ والجسدي لأنّ وسيلة أي شاعر في تواصله مع الزّمن والأبديّة إنّما هو الحبّ؛ لأن الحبّ ملك الشّعر الذي ليس له ملك سواه.

س الشّعر، هو أيضاً، مدخل أو بوّابة ملكيّة لمعرفة روح الشّعوب. كيف يتبدّى لك العرب إذن؟

- يانيس ريتسوس: أنا أحبّ العرب، وأساهم في نضالهم؛ وكلّ من عرفت منهم حتّى هذه اللّحظات كانوا أناساً منفتحين ومنفعلين بالعالم وممتلئين حيويّة.

س قلت لي قبل لحظات أنك من مناصري القضيّة الفلسطينية. كيف تجد هذه القضية التي هي في جوهرها قضية استعمار؟

- يانيس ريتسوس: هي مَظْلَمة كونية أن يظلّ الإنسان منفيّاً عن بلاده ولا يقدر الآن أن يكون له بيت وأرض وفسحة من سماء، ولا يقدر أن يغنّي أغنيته في المناخ الذي نبتت فيه هذه الأغنية. ولكن أعتقد أنّه بالنّضال اليومي سيلتقي الفلسطيني ببلاده وببيته وسمائه وأشجاره وأغانيه. ويومها

سيغنّي أغنية أخرى، أغنية منتصرة وعالمية؛ لأن النّضال الفلسطيني يتطابق مع نضالات الشعوب الرازحة تحت كابوس القوى الظلامية، إذاً، هو نضال من أجل العدالة والحرية لكلّ الشعوب. من هنا فإنّ المسيرة الفلسطينية مسيرة عالمية.

س **مع مَن مِن الشّعراء تحسّ بقرب روحي؟**

- يانيس ريتسوس: الشّاعر الأقرب إلى روحي هو هوميروس، كذلك أحسّ بقرب من قصائد دانتي، وشكسبير وماياكوفسكي، ولوتريامون، وبودلير، وايلوار، وأراغون.

س **ماذا تتذكَّر من أصدقائك الشّعراء: أراغون، ناظم حكمت، ونيرودا؟**

- يانيس ريتسوس: أذكر نيرودا، عندما حصل على جائزة نوبل فقال: «هناك شاعر يستحق هذه الجائزة أكثر مني، إنّه اليوناني يانيس ريتسوس». تكلّم عدة مرات عني عندما كنت في المنفى وفي السّجن. ولكن لم ألتقِ به. التقيت بناظم حكمت في براغ. وقمنا برحلة سويّة داخل رومانيا، كما قدمنا حديثاً مشتركاً إلى مجلّة الثّقافة في براغ، وقد أعيد نشر هذا الحديث مرّات عدّة. ناظم حكمت رجل بسيط ومتواضع وإنساني ونبيل؛ لم يكن يشعر بالتّعالي رغم شهرته الواسعة. كان يكبرني بسنوات، وعندما بدأ الصحافي بطرح السؤال الأوّل في تلك المقابلة الشائقة قال ناظم: أريد أن يتكلّم ريتسوس قبلي. كان جميلاً بعينين زرقاوين ذكيّتين، كان كثير الحبّ للنساء الجميلات. كان مليئاً بالحبّ لكلّ شيء، يجب أن ترى هذا الحديث لتحكم على أخلاق هذا الرجل، لقد أثرى المقابلة بجمل أساسية وعميقة. عندما التقينا أوّل مرّة كان لدينا الإحساس بأن واحدنا يعرف الآخر منذ أحقاب قديمة. أمّا صديقَيَّ

أراغون، وإلزا تريولي فقد استدعياني أكثر من عشرين مرّة لزيارة باريس، ثم جاءني أراغون هنا ليحملني معه. كان يقول للرسّام الفرنسي ماتيس: «ليس ثمّة شاعر يشبه شعره أعمالك أكثر من ريتسوس». وقد أثبت أراغون قصيدة لي في كتاب عن ماتيس تؤكّد هذا التشابه وهي قصيدة «المرأة الزرقاء».

وفي الزّيارة الأخيرة وأنا أودعه لمغادرة اليونان قال لي، وهو واقف بباب شقَّته بشارع كوراكا: «بلّغْ تحيَّتي إلى شعبكم.».

يانيس ريتسوس (2)

الشعر هو أن نلمس الذي لا يُفسّر بشكل لا يُفسّر

بعد هذا اللقاء الأوّل بسنة عدت إلى أثينا، وذهبت مباشرة إلى حَيّ بلاكا في أسفل الأكروبوليس حيث أخذت غرفة بفندق هو أقرب إلى مبيتات الشباب منه إلى الفندق، غرفة صغيرة نظيفة حسنة الإضاءة... الردهة تضجّ بالعابرين من أوروبا في طريقهم إلى آسيا والعكس...

وقد تزامن وصولي هذه المرّة إلى أثينا مع أعياد الفصح حسب الرّوزنامة الأرثوذكسية. قلت في نفسي: لأترك التفرّج على بطاقات البريد جانباً، ولأمضِ إلى اليونان الأخرى الحقيقيّة، اليونان ذات الملمح الرّوماني البيزنطي، لأسمع أجراس الفصح الإغريقي. وملت إلى الدّكاكين التي تبيع العاديات: أواني كنسيّة قديمة، وصور تذكارات القدّيسين، مشاهد من مسرحيات شكسبير مرسومة على عُلب البورسلان وعلى المزهريات، مصابيح نفط زجاجيّة وأيقونات وأثاثاً خشبياً عريقاً بنّياً ضارباً إلى السواد. لم أصعد إلى الأكروبوليس، فقد ارتبطت شاعرية العالم الكلاسيكي في ذهني بالنّصوص، وبقيت في السفح، في (بلاكا). هناك ذهبت أبحث عن شاعريّة الحدائق المغلقة، الحدائق القديمة الخربة والمنسيّة، حيث الآبار المهجورة، وأعشاب الشوكران، بيوت معمارها يعود إلى أواخر القرن الماضي وهي تعيش الآن زمنها خارج الزّمن في ذكرى ظلال ورودها الذابلة. وقلت في نفسي: هذه هي اليونان الحديثة، مشدودة بين قطبين جاذبين: الكنيسة الأرثودكسية، والطبيعة المتوسّطيّة الحسيّة. لقد تخلَّت اليونان عن آلهتها، ولم يعد الماضي -كما قال لي ريتسوس- يشكّل في وعيهم (تابو)، عائقاً للذّهاب إلى المستقبل كما هو شأننا. كذلك، ظللت طيلة هذه الزّيارة أتردَّد على ريتسوس. بقيت أربعة أسابيع،

وكنت أزوره بمعدل ثلاث مرات في الأسبوع. كنت أتحرّج من إزعاجه، وكان يقول لي: مادمت في أثينة تعال زرني. وعندما أظهرت له في إحدى المرّات الرّغبة في إجراء حوار، رفض بلطف وقال: لا أريد أن أجلس هكذا أمامك، أنت تسأل وأنا أجيب مثل التّلميذ.. هكذا وبعفوية شديدة. ثم أردف: لنتحدث معاً بشكل عفوي. ولا أخفي أني شعرت في تلك اللّحظة بخجل من جشعي الصّحافي، ولكن ما وقع بعد ذلك كان أروع، فقد أخذت أحاديثنا طيلة الزّيارات مساراً تخلّلته أسئلتي، وجاء هذا الحوار عفواً كما أرادته المصادفة: قطعة من الحياة.

س **قلت له وأنا أحاوره: أشياء الإنسان اليوميّة والأبديّة، تلك الأشياء والتفاصيل البريئة والحياديّة التي يقوم عليها كلام النّاس النهاري، وهي المتروكة والمنسيّة في غالب الأحيان، نجدها وقد اكتسبت دلالة وحياة جديدتين في نصوصك، صارت شيئاً كالمطلق. هل هي حاضرة أيضاً في نثرك الذي لم نقرأ منه شيئاً في التّرجمات الفرنسية؟**

- يانيس ريتسوس: كتبت فصلاً كاملاً في روايتي «الأرسطو النبيه» عن الأشياء. وهذا الفصل الذي أتحدّث عنه هو عن الخيط. الخيط مرتبط بطفولتي البعيدة. عندما كنّا نصنع طائرات الورق، وكان ذلك جهدنا الأوّل للطّيران كالعصافير. كنّا نسوّي طائرات نسمّيها (صقور الورق)، وكان ذلك الجهد -كما قلت- تعبيراً عن نزوع طفولي للطّيران كالعصافير. وهذا الصّقر الورقي، كنا نتحكَّم فيه من الأرض. بعدها بسنوات طويلة، وفي المنفى، كان أهلنا يرسلون لنا أشياء في عُلب من الورق المقوّى مشدودة بخيوط. كان حرّاس السّجن يفتحون العُلب بحثاً عن رسائل سياسية سريّة. كانوا يفتحون كلّ شيء: عُلب السّجائر، وعُلب المربّى، وغيرها. وبحركات سريعة كانوا يقطعون الخيوط، وبعدها يجمع

السّجناء هذه الخيوط؛ وحتّى يشغلوا أيديهم بعمل ما، كانوا يصنعون من هذه الخيوط أحذية صغيرة وأغطية موائد وسلالاً، وأشياء أخرى. في هذه الرّواية أيّ شيء غريب هو!؟ ثمّة فصل -كما قلت لك- خاصّ بالخيوط، فصل أتحدّث فيه عن محبّتي لهذه الكلمة ولهذا الشّيء. تحدثت عن خيط الطائرة الورقيّة، وتحدثت عن عجوز يُسمّى أناكساروزاس الذي كان فيما مضى من الأيّام رجلاً جميلاً وغنيّاً أضاع يوماً ثروته؛ كان يسكن عند أقارب له بعيدين، ينزل عندهم ضيفاً طويل الإقامة، كانوا كلّهم يكرهونه، لا أحد كان يعيره أيّة أهميّة: الأطفال والزوج والزّوجة وحتّى الخدم، وأمّا هو فقد كان وحيداً في عزلته المريرة، كان يرتدي معطفاً خَلِقاً وسخاً وطويلاً، يرتديه في كلّ الفصول؛ وكان أناكساروزاس ممتلىء الجيوب دائماً بقطع من الخيوط، يأخذها من الخادمة كلّما عادت من السوق. كانت الخيطان صديقته الوحيدة، وأحياناً، عندما يحتاج شخص من البيت إلى قطعة خيط ليربط شيئاً، في تلك اللّحظة بالضبط يخرج أناكساروزاس من جيبه خيطاً، ويمنحه إيّاه، بحركة نبيلة، وكأنّه ملك يقدِّم عطيّة؛ وفي تلك اللّحظة يحسّ (هو المرفوض والمحتقر) أنّه مايزال وللَحظة مفيداً للآخرين. لأجل هذا أحبّ كثيراً كلمة الخيط. ولا تنس خيط أريان، فهو الذي يقودنا إلى العمق السّرّي للشّعر.

س **في آخر لقاء معك أتذكّر أنّك قلت لي إن أراغون عقد في كتاب له عن ماتيس مقارنة بين قصيدتك، «المرأة الزرقاء»، وعمل فنّي لماتيس. وأنا أفكّر بمقارنة أخرى مع الرسّام الفرنسي جورج براك الذي لم يحتفِ رسّام مثله على امتداد تاريخ الفن بالأشياء الماديّة، الأَشياء المنزليّة الصّغيرة. وأنت.. أيّة وظيفة تقوم بها الأشياء في شعرك؟**

- يانيس ريتسوس: الأشياء اليوميّة هي الوسائل للاقتراب من التجريد،

أي أن تجعل اللاّمرئي مرئيّاً. لقد أجبت من خلال الشّعر. في قصيدة أقول:

«وراء أشياء بسيطة أتخفّى لكي تجدوني
وإن لم تجدونني هناك
فسوف تجدون الأشياء
وتتلمّسون تلك التي لمَسَتْها يداي
وعبرها تَتَّحِد بصمات أيدينا.
قمر أوت[1] يسطع في المطبخ مثل قِدْر مُقَصْدَرة
(حتّى من خلال هذا أحاوركم)
ويضيء المنزل الخاوي
وصمت المنزل الخاوي
يظلّ الصّمت قائماً
وكلّ كلمة هي منفذ نحو لقاء، كثيراً ما يخفق
وتكون كلمة حقيقيّة عندما تؤكِّد على التواصل»

س يقول الشّاعر الإيطالي جوزيب أنغرتي: «في القصيدة علينا أن نقدّم الغموض بوضوح»!

- يانيس ريتسوس: وأنا أقول: أن نلمس الذي لا يفسَّر بشكل لا يفسَّر، وحتّى لو حاول النقّاد التّفسير فإنّه يظلّ هناك ركن ما داخل القصيدة عصيّاً على الفهم وغامض؛ فالشّعر هو التحقّق ااالسّرّي للسّرّ. وما أردت

1- شهر أغسطس بالفرنسية

أن أُبلّغه تجده في شعري؛ فأنا لا أقول وإنّما القصيدة قالت ما أردت أن أقول. في أوّل عمل شعري لي وهو «ملاحظات على هامش الزّمن» تجد الجواب؛ أنا لا أريد أن أعيد ما سبق أن قلت، لذلك عندما تطلب مني الإجابة عن شيء أجيب: لقد أجبت في شعري. أقول في قصيدة عنوانها «تقريباً»:

يمسك في يديه أشياء متباينة،

حجراً مكسوراً، عُلبتي كبريت محترقتين

المسمار الصّدىء للجدّار المواجه

ورقة الشّجرة التي مرقت عبر النّافذة

والقطرات التي تتساقط من أصص الزّهور المرويّة

والقشّ الذي حطّته رياح البارحة في شعرك هي تأخذه

وهناك، في الفناء، تنشىء تقريباً شجرة.

وفي هذا التقريب يقع الشّعر. هل تراه؟»

س **أيّ زمن تعيش أنت؟ هل تعيش زمن الشّعر أم زمناً آخر؟ أقول هذا لأن شعراء الإيديولوجيا حوّلوا الشّعر عندنا إلى أناشيد عسكريّة، لكلّ شاعر تقريباً أب، زعيم، شيخ قبيلة يملي عليه آخر مواقفه السياسيّة، بحيث سقطت القصائد في شرك الآني السّياسي ولم يعد الشّاعر منتجَ فكر بل بوقاً سياسياً يعيش كلّ لحظة منفصلة عن الأخرى!**

- يانيس ريتسوس: الشّاعر لا يعيش في الحاضر التّاريخي، ولا في الماضي التّاريخي، بل هو يهيّئ حياة المستقبل. وحتّى عندما أقول إنني

أتذكّر، فلا يعني ذلك أنّني أتذكّر أشياء من الماضي، ولكني أتذكّر حتّى الأشياء التي لم تقع والتي ماتزال في المستقبل. في هذا السياق كان عنوان الحديث الذي أعطيته إلى صحيفة الأومانيتي الفرنسية هو ذاكرة المستقبل. لقد عايشت مقدّماً المستقبل، أقول هذا بتأكيد مطلق. ولمّا أقول إنني أتذكّر المستقبل أشعر في الآن نفسه أني أهيّئ المستقبل، ولا أفعل ذلك وحيداً، بل مع كلّ رفاقي، مع كلّ النّاس الذين يناضلون، مثل الفلسطينيين اليوم، لأجل حياة أجمل، لأجل حياة تسودها الأخوة والعدالة، والحرية والسّلام. حقيقة، لقد عشت وأعيش كلّ لحظة، أُخوّة المستقبل هذه، إنّها حقيقة حاضرة، وأنا أستقبلك كما لو أنني أعرفك من زمان بعيد، ونحن التقينا في المستقبل، حتّى ولو لم نلتقِ من جديد. لأجل هذا كثيراً ما أستعمل في سياقاتي الشّعريّة ضمائر: أنت، أنتم، هم، ونادراً نادراً جدّاً ما أستعمل ضمير الأنا.

س قرأتُ شعرك مترجماً إلى الفرنسية، بحيث أجهل إيقاعاته الموسيقية. كيف تعاملت مع الأوزان وموسيقى الشّعر؟

- يانيس ريتسوس: أمتلك غريزة الإيقاع منذ طفولتي الباكرة، لأنّنا في مدينتي الميلاديّة نغنّي ونرقص كثيراً. وفي الأغاني الشّعبيّة -كما هو الشأن في شعر هوميروس- نلتقي بالتّاريخ اليوناني كلّه، وأيضاً بكلّ إيقاعات ولغات الإغريق. وقبل أن أتعلّم في المدرسة، ومن خلال الكتب كنت قد استوعبت الإيقاعات واللّغة مباشرة من خلال إنشاد ورقص الشّعب. والآن، فإنّ الإيقاعات -بالنّسبة لي- ليست مجرّد معرفة فيلولوجيّة، بل هي تسيل في أوردتي مع الدّم متوافقة مع نبضات قلبي. صحيح أنّي أستعمل الآن أوزان الشّعر: اليانب، والأنابيست، والداكتيليك، والتروكفاييك، بيد أنّي كنت أعرفها قبل أن أتعلَّمها في المدارس.

س

أسألك، كما سألت في حوار سابق، أيّة تجربة خضتها مع اللّغة، خاصة وأن اليونانيّة لغة عريقة، كُتِبَت بها أروع الآثار التي كان لها تأثير على مجمل تاريخ الغرب، وحتّى الشّرق العربي؛ وذلك في الحقبة الهلّينستيّة.هل تمارس اللّغة القديمة ضغطاً عليكم كما هو الشأن عندنا مع اللّغة العربيّة؟ فاللّغة العربيّة اليوم ورغم ادّعاءات المشروع النّهضوي ماتزال في وعينا ولا وعينا هي لغة الله، لغة القرآن الكاملة المطلقة التي لا تقول في جانب منها تجربة البشري التّاريخية، وأكبر كُتّابنا مثل توفيق الحكيم، والطيب صالح يحسّون بنزوع غريزي للتعبير بلغة الشّعب في الحوارات الروائية، بل إنّ الطيب صالح كتب رواية كاملة بالعامية السودانية!

- يانيس ريتسوس: نحن مررنا في تاريخنا من الآلهة الاثنتي عشرة إلى الدّيانة الأورثوذكسية، لذلك فاللّغة القديمة لا تشكِّل عبئاً بالنسبة لنا، هي ليست تابو. لقد تخلَّينا عن تلك اللّغة. اللّغة التي نَكتب بها اليوم هي لغة الشّعب وتسمّى اللّغة الشّعبيّة، الديموتيك نسبة إلى كلمة ديموس وتعني الشّعب. إنّها ثروة صاغتها الأغنية وحيويّة وواقعيّة التّجربة المعيشة. هناك كلمات قديمة ماتزال مستعملة، هناك مثلاً لفظتان للدّلالة عن الرّبيع اللّفظة الأولى (كالوكوري) وتعني الفصل الجميل، وكلمة (أنيكسي) وتعني لحظة انفتاح كلّ شيء، انفتاح القلب والطّبيعة، أمّا الكلمة القديمة فهي (إيرا)، وقد أستعملُ في الشّعر هذه أوتلك من الألفاظ القديمة أو الحديثة كما أرغب، فعندما كتبت قصيدتي العشقيّة السمفونيّة الربيعيّة، لم أستعمل اللفظة الحديثة (أنيكسيتي) وإنّما استعملت كلمة ايريني وهي اللفظة القديمة. الحداثة اليونانيّة تأسّست على لغة (الديموتيك) الشّعبيّة، وهناك مثال ساطع: بعد ثورة سنة إحدى وعشرين وتسعمئة وألف بدأنا

بتكوين القومية اليونانيّة الحديثة. كان هناك شاعر كبير هو ديونيزيوس سولوموس كان قد درس في إيطاليا، وكتب أعماله الأولى بالإيطالية. وفي حقبة الثّورة والاندفاع القومي عاد إلى اليونان وانكبّ على قراءة الأغاني الشّعبيّة وأتقن اليونانيّة، وأنشأ صرحاً لغويّاً جديداً منه بدأ كلّ الشّعر اليوناني الحقيقي.

س **والتّراث، الماضي اليوناني، أو ما اصطُلِح على تسميته (المعجزة الإغريقية) والذي هو في حقيقته تراث كلّ الغرب. كيف واجهتموه؟**

- يانيس ريتسوس: الإرث الإغريقي ليس تقليداً، ليس إعادة، فهو مايزال مستمرّاً فينا مثل الدّم الذي ينساب في عروقنا.

س **هناك رغبة لدى الموتى للظّهور باستمرار في قصائدك، هل يشكّلون قوّة أخلاقيّة، أم هم مجرَّد تذكير بحضور الماضي، أم هي قوّة الموت الذي تكتمل فيه الأشياء؟**

- يانيس ريتسوس: أنت تعرف أن اليونان تكتظّ بالمعابد القديمة الخاوية والمفتوحة على الرّيح المطلقة، واليونان أيضاً تكتظّ بالتّماثيل المكسورة والبيوت المقصوفة بالقنابل، بيوت كثيرة تمتلىء بالموتى، وهم يلحّون عليّ كي أبعثهم في الشّعر، وأستجيب إلى مطلبهم المتأكّد بكلّ قوّتي المشابهة لقواهم، وهي نفسها قوى المولودين الجدد، وناس المستقبل. التّماثيل المكسورة تمنحني أيضاً الاحساس بالأبديّة وفكرة الأبديّة تماماً كما الموتى.

س **هل النّحت لديك هو استجابة غامضة لدوافع وراثيّة سحيقة البعد في تاريخ اليونان، ذاك الوله الدّيني بالحجارة أم**

هو التحرّر من اللّغة والتعامل المباشر مع الأشياء كمادّة ملموسة، الأشياء التي طالما استحضرتها في الشّعر؟

- يانيس ريتسوس: لأنّ في النّحت تتجلّى قوّة الحجارة التي تريد أن ترتفع، كما لو أن للحجر أجنحة؛ وهي رغبة الإنسانية كلّها في الصّعود والعلوّ، كما هو الشأن في الفكر والشّعر، فلماذا نستثني النّحت؟ بدأت أرسم على الحجر في منفاي الأوّل، لم تكن ثمّة أدوات للعمل، ولكن، وبقلم فقط، كنت أستطيع أن أعمل، خاصة وأن الحجر كان متوافراً في المنفى. لم أرسم المساجين، ولكن، وفي هذا المناخ المشحون بالقمع والإرهاب والقسوة كان هناك الحبّ والحياة والجمال، وكانت ردة فعلي في مواجهة الرجعيّين هي هذه الصّور المفعمة بالحبّ وبالجمال؛ كانت رسوماً تقدُّمية لأنّها تمنح الناس، تمنح المساجين الآخرين الإحساس بأنّ الجمال مايزال موجوداً، وأن الحبّ ما يزال موجوداً. وباسم قيمة الحياة نستطيع أن نناضل، يعني أنّنا بهذه الرّسوم على الحجر نستطيع أن ننمّي الحياة، وأن نمنح أملا جديداً للناس الذين فقدوا الأمل، وهم، وبهذا الأمل، سيتمكّنون من مواصلة النّضال؛ نضال بلا أسلحة، ولكنّه نضال حقيقي، بسلاحهم الوحيد الذي هو قوة الرّوح والفكر، كما هو شأن الفلسطينيين في هذه اللّحظات، فهم يناضلون بلا أسلحة، ولكن، وبالتّأكيد سيعودون يوماً إلى بلادهم، إلى بيتهم، إلى أغنيتهم؛ وحتّى في هذا الضباب، وفي ضجيج الحرب هذه، فهم ما يزالون يعرفون الغناء. وفي كلّ مرّة في التّاريخ، عندما يستطيع أيّ شعب أن يغنّي في الألم فذلك يعني أنّه يستطيع أن يتجاوز الألم، وأن يرفع إصبعيه بإشارة النّصر.

س **هناك شعراء احتفوا في قصائدهم بالحجر، أتذكّر الآن الشّاعر الفرنسي روجي كايوا، لقد وضع ديواناً كاملاً عن الأحجار. أنت ماذا ترى في الحجر؟**

- يانيس ريتسوس: الحجر؟ إنّه رد الفعل في مواجهة لا عدالة العالم. هل رأيت هذا الكتاب الذي صدر في ألمانيا عن منحوتاتي؟

ويقدّم لي كتاباً صغيراً مربّع الشّكل، وأتصفحه، فأتذكّر أنّه أراني هذا الكتاب في زيارتي الأولى له قبل أكثر من سنة. أنقّل النّظر سريعاً بين صور الكتاب والنّحوت التي تنتشر من حولي في كلّ زوايا الغرفة: فوق الأرض، وعلى المناضد، وفوق الرّفوف، وأقوم ببعض المقارنات، أحسّ بذاك الانحراف الذي يطرأ على النّحت في الصّورة الفوتوغرافية. إنّه الغياب، غياب الحضور الكثيف للحجر، للمادّة الملموسة التي هي جوهر النّحت. وما أشاهده على صفحات الكتاب هو في آخر الأمر ليس سوى صور فوتوغرافية. وأسمعه يقول لي وأنا منهمك في الكتاب:

«انظر، حتّى في الموت تجد التّماثيل واقفة، أبداً لايوجد موتى ممدَّدون في منحوتاتي».

جون غروجان

انهيار بوّابات القوقاز الضّخمة

وأنا أركب مترو RER بخطوطه الحمراء والزّرقاء لأذهب إلى بيت جون غروجان في اتجاه ضاحية سان جيرمان أنلي مرّت بخاطري جملٌ، كلمات قالها غروجان عن إبراهيم النبيّ. بدت لي كما لو أنّها شذرات من نصّ أدبي، من كتاب شفوي. مقاطع تأتي عفواً على لسانه، قال: ابتدأ إبراهيم الهجرة. هاجر من بلاده وهَامَ في جزيرة العرب السّعيدة وفي فلسطين، تنقّل بين العراق والأردنّ ومصر، ولم يكن له سوى حقل اشتراه ليدفن فيه زوجته قرب حبرون جنوب القدس، وليدفن فيه كذلك أبناءه. في عصر ذلك اليوم الرّماديّ الشّتويّ من أواسط ديسمبر، وفي باريس رأيت البيت الأبيض على شاطئ حلق الوادي، البيت بغرفه الواسعة، والفيراندا بأعمدتها الرّومانية الصّغيرة، وبنوافذها الزّرقاء، وهي تضاء بمصابيح النّفط قرب المساء. وهبّت عليّ ريح وُرود من جنائن إيطاليا المتوسّطيّة. عدت إلى مناخات وإلى جغرافيات متوسّطيّة مضيئة، ساطعة. وتداعت إلى الذّاكرة أشياء، ورموز دينيّة وثقافيّة من شاطىء المتوسّط الآسيوي: من سوريّة، من صحاري العرب، من مصر، ومن فلسطين حيث عاش أنبياء العهد القديم الذين أسّسوا الأصول الرّوحيّة والقصيّة للغرب. ففي صوت جون غروجان ينبعث العالم القديم بمشاعره وأحاسيسه اليوميّة في لغة غير دينيّة، وبعيدة -من ثَمَّ عن القوالب الكنسيّة. هكذا بدا لي جون غروجان، وأنا أنصت إليه في لقائنا السّابق في ذلك الرّكن خافت الضّوء من صالون دار غاليمار حيث بدأنا حوارنا هذا. وعن لوقا يقول: «الآشوريّ الطّيّب، كان يعرف المنازل المبنيّة على الشّكل الإغريقي، تلك المسقوفة بالقرميد الأحمر، ولم يكن يعرف بيوت الفلسطينيين الطينيّة..». إنّها قدرة غروجان على استعادة النّصوص العبريّة، والآرامية

القديمة، وصبّها في لغة جدّه الحدّاد وجعلها أنيّةً، وحيّة. هكذا هو يستوحي كلام القرى اليوميّ والمقدّس. إنّه يقوم برحلة في اتجاه معاكس لمسار النصّ الدّينيّ في الغرب؛ النصّ الذي هاجر من فلسطين إلى كنائس الغرب اللاّتيني عبر الإسكندريّة. فإذ كان مترجمو الإسكندريّة السّبعون الذين نقلوا النصّ التّوراتي من العبريّة إلى اليونانيّة بين القرنين الثّاني والثّالث للميلاد قد أضفوا على التّوراة ظلالاً من صرامة العقل اليوناني، ومنحوا بالنتيجة النصّ العبري الرّيفيّ أبعاداً معرفيّة وفلسفيّة متضمّنة في اللّغة اليونانيّة القديمة، فإنّ إنجاز جون غروجان التّرجميّ مناقض لذلك، فهو يحاول العودة إلى بساطة النصّ الأولى، والتي هي غير ساذجة، حيث كانت الحياة والكلمة شيئاً واحداً. يحاول غروجان أن يقول هذه البساطة في لغة فرنسيّة خالية من الشوائب التي لحقت بالنصّ الدّيني الفرنسي بفعل التّرجمات المدرسيّة التي أنجزها اللاّهوتيّون، ورجال الكنيسة، وفقهاء وفيلولوجيّو اللّغة اللاّتينيّة. ولكن، لماذا كلّ هذا الاهتمام بالنصّ الدّيني؟ يقول جون غروجان جواباً على هذا التساؤل: «لأنّ كلّ ما هومُهمّ في الحياة كان قد قيل في اللّغات السّاميّة» فأقول له: «ولكنّنا نحن -العرب- نتعاطى لغة ساميّة قديمة وإلهيّة ومقدّسة قد تحدّدت معانيها ودلالاتها مسبقاً بحيث نعاني الكثير من العنت في تطويعها وجعلها تقول الوثنيّ واليوميّ من تجارب حياتنا. وكتّاب السيناريوهات والمسرح عندنا كثيراً ما يلجأون إلى العاميّ من الكلام، ولأجل هذا أيضاً لا نجد في تاريخ العرب سوى كتابين كان لهما أثر إنسانيّ، هما: القرآن الكريم بلغة قريش اليوميّة، وألف ليلة وليلة القريب من الكلام العامي. أجل لقد استحوذ المقدّس على اللّغة الفصحى، وكان من المستحيل على كتاب النّثر تجاوز لغة القرآن تركيباً وبلاغة وإبداعاً. وهكذا لم يبقَ للإبداع سوى فضاء اللّغة اليوميّة النّهارية، وهي التي التجأ إليها لاشعوريّاً رواة ألف ليلة وليلة، ولا نكاد نظفر بالمقابل بأيّ

نصّ نثريّ فصيح له تأثير في الوعي الأدبي العالمي. لقد ظلّ القرآن هو الكتاب الفصيح والوحيد الذي دخل وأدخل العرب إلى التّاريخ العالمي، لحظتها قال لي جون غروجان: «لوكان لديّ القرآن لما كتبت حرفاً». وتأكّدت لحظتها كذلك أن جون غروجان مأخوذ ومشتبك بإشكاليّة العالم اللّغوي والثّقافي السّامي، وأن قراءته قد تنير دربا لم يُطرَق بعد، وتزيل حدوداً أقامها نقلة النّصوص السّاميّة في القديم إلى اللّغة اليونانيّة، وقد تزيل أيضاً بوّابات القوقاز الضّخمة التي تفصل -رمزيّاً- الشّرق عن العالم الهلّينستي، فقد روى ابن هشام المؤرّخ العربي القديم: أنّ كسرى توجّه ضدّ برغان Burgan ثم عاد، وأمر بإقامة بوّابات ضخمة عند القوقاز.

س كيف اكتشفت الكلمة؟ كيف تمّ لقاؤك الأوّل بها كمادة تعبير وقوّة أخلاقيّة وسكن للإنسان؟

- جون غروجان: تعرّفت إلى الكلمة في سنّ مبكّرة. كنت في المدرسة الابتدائية أحفظ القصائد والفروض المدرسيّة. وفي العاشرة من عمري، وذات مساء، كنت أتدرّب على حفظ قصيدة عن القمر، وفي تلك الأثناء نمت، وفي أعماق اللّيل استيقظت على الأصوات والكلمات تنهمر عليّ، وقتها بدأت أؤمن بالكلمة، وبدأت أبحث في الكتب عن أشياء كثيرة؛ كنت في تلك المرحلة الأولى دائم البحث عن القصائد فقط، لم أكن أقرأ الرّوايات، كنت أبحث عن الحقيقة في الكتب. قرأت الفلسفة. للفلاسفة منطق ولكنّه غير كاف، إلى أن وصلت إلى السّادسة عشرة أو السابعة عشرة من العمر، وجاءت الفرصة وقرأت الكتاب المقدّس، وأُخِذت بسفر أيّوب، قلت في نفسي: ها هو أخيراً كتاب يتكلّم مثل صوتي، كتاب يتكلّم عن الحياة، وهو ليس مجرّد نصّ يُحدث تأثيراً. وقرّرت دراسة العهد القديم. في هذه الفترة دخلت إلى السِّيمينار، هناك كنّا ندرس الكتاب المقدّس واللّغات العبريّة واليونانيّة القديمة واللاّهوت؛ قالوا لنا

إن اللاّهوت تعبير وفيّ عن الكتاب المقدّس. وأنا لم أستطع أن أفهم كيف ننطلق من الكتاب المقدّس لنصل إلى هذه الكنيسة التي نشاهدها اليوم. قالوا: لأنّ الزّمن تغيّر والعالم تطوّر، فقلت في نفسي: لا بدّ أن التّرجمات سيّئة، وهكذا ذهبت إلى الشّرق بنيّة التّعمُّق في دراسة الكتاب المقدّس، قلت إذاً، أمضي لمعاينة جغرافيّة هذه النّصوص القديمة، معاينة مهبطها، ولم أرد أن أذهب إلى فلسطين مباشرة، وذلك خوفاً من الوقوع في الإحساس بغرائبيّة المكان Exotisme. وهكذا زرت أوّل الأمر البلاد المجاورة. ذهبت في البدء إلى سوريّة، ولبنان، ومصر ومنها إلى العراق. وبعد أكثر من سنة من التّطواف في المنطقة وجدت نفسي في فلسطين. ولم يقع المكان من نفسي موقعاً غرائبيّاً، وفي هذه الفترة اكتشفت أيضاً أن القرآن أكثر اقتراباً والتصاقاً بالعهد القديم من اللاّهوت المدرسي الغربي.

س **في العقيدة المسيحيّة جسد المسيح هو المقدّس لا الأناجيل. الله في المسيحيّة تجسّد ومن ثمّة انخرط في التّاريخ وعاش التجربة الإنسانية. الأناجيل مقدَّسة في معانيها لا في ألفاظها وتراكيبها. إنّها كتابة الحواريّين، في حين نجد في الإسلام أن النصّ القرآني هو التجلّي الإلهي في التّاريخ، إنّه كلام الله على الأرض، وهو مقدّس لفظاً ومعنىً وصوراً بلاغيّة. ومعنى هذا الكلام أن الأديب العربي المسلم لم يبق له سوى التّلاوة، فالنصّ الإبداعي أنجز في اللّغة العربيّة في شكله الكامل والمطلق مرّة وإلى الأبد. أنت تبدو في ترجماتك للنّصوص الدّينيّة القديمة وكأنّك تحاول الصّعود -ولا أقول الوصول- إلى هذا النصّ المطلق؟**

- جون غروجان: أجل، لو كان لديّ القرآن ما كنت حاولت التّرجمة

والكتابة.

س **إذاً، أنت لا ترى أن الكتابة إبداع وإضافة وإعادة خلق للعالم كما هو التّقليد في الكتابة الغربيّة الحديثة؟**

- جون غروجان: هذا مُشكل مركزي بالنسبة لي، فأنا أرى أن كلّ ما هو مُهمّ في الحياة من لغة كان قد قيل في اللّغات السّاميّة. بيد أنّ الحقيقة تتجلّى لديّ في اللهجة الفرنسية الشّعبيّة، وليس فيما نقرؤه؛ ولهذا أُسيءَ فهمي في فرنسا، فأنا أحاول كامل الوقت إنجاز ترجمات لأقسام من العهد القديم، أحاول فيها، وفي كلّ مرّة القيام بترجمة أعمق مما سبقها، ولأنّ لديّ شعور بالتّقصير وبالعجز عن التّرجمة فأنا دائم العيش على حافة الفشل. وعندما أعجز تماماً أنطلق في الكتابة، فكلّ ما كتبته كان بسبب العجز عن التّرجمة، ولأنّي أيضاً أفضّل القراءة على الكتابة؛ لأنّنا عندما نكتب ننتهي، وليس من الممتع أن نقرأ كتابتنا، أن نقرأ أنفسنا، بينما عندما نقرأ كتاباً مقدَّساً فنحن لانستطيع استنفاده، فهو يمنحنا وباستمرار شيئاً جديداً.

س **في السّيمينار اكتشفت أيضاً آرثر رامبو، هذا المتخاصَم عليه بين الدّينيّين والوثنيّين. بول كلوديل يقرؤه نصّاً دينيّاً، وروني شار يعتبره متصوّفاً في حالة وحشيّة، متصوّفاً وثنيّاً. أنت ما الذي دفعك للاهتمام برامبو؟**

- جون غروجان: لأنّه يشبه أبناء عمومتي. يضحك، ثمّ يستمرّ: رامبو السّرياليّين لا يهمّني، ما يهمّني لدى رامبو هو شجاعته اللّغوية، شجاعته في استعمال صيغ وتعبيرات منطقته التي هي منطقة الآردين. فرنسيّته تنطلق من الآردين. عندما كتب «فصل في الجحيم» اعتقد النّاس أنّه قضّى –حقيقة– ثلاثة أشهر في الجحيم، ولكنّ عبارة «فصل في الجحيم»

هي اسم لـ(بيرّة) كانت تصنّع في مدينة شارل فيل في إقليم الآردين. وعندما يقول في أوّل القصيدة إنّه أخذ جرعة من الجحيم فإنّما يقصد وبكلّ بساطة جرعة من هذه البيرة. كان الفلاحون في حقول الآردين يقولون بعفويّة إذا ما اشتدّ عليهم حرّ الظهيرة في الصّيف: ناولني جرعة من الجحيم. استعمالات رامبو اللّغوية مستوحاة من لهجة منطقته. وعندما يقول في مثال آخر: يذهب إلى القبو بعد شرب اللّبن فإنّ لفظة (بعد) تعني في الاستعمال الدّارج لمنطقة الآردين (بصدد). بهذه اللّهجة كان رامبو يخاطب النّاس في باريس. في بداياته الشّعريّة حاكى فيكتور هيغو، وحاكى بودلير، وثيوفيل دي بانفيل، ثمّ اكتشف بعد ذلك صوته الخاص. قال: الآن سأتكلّم لغتي، وتعجّب منه النّاس في باريس، ولم يكن هناك سوى شخص واحد يفهمه، وهذا الشخص هو الشّاعر بول فيرلين، لأنّه هو أيضاً من الشّرق الفرنسي.

س إذاً، معجزة رامبو لغويّة في أحد أبعادها، ومن هنا جاء حديثه عن خيمياء الكلمة؟

- جون غروجان: اللّغة، أجل اللّغة. الجانب الإنساني أيضاً مُهمّ لديه، لقد حاول أن يجعل من اللّغة صانعة للأشياء، وهو ما يسمّيه السّحر، سحر الكلمة، أي تحويل الأشياء باللّغة، الفعل في الأشياء باللّغة. ووجد أنّ ذلك أمر مستحيل. وهكذا استمرّ في الكتابة مدة سنتين. ولمّا عجز تماماً عن تغيير العالم هَجَرَ الكتابة. ولم يتكلّم إطلاقاً بعد ذلك عن الأدب. وفي رأيي أن هذا الموقف من اللّغة تحدّر إليه من أبيه، فقد كان أبوه ضابطاً عسكرياً عمل في الجزائر، وهناك درس اللّغة العربيّة، وأنجز ترجمة جميلة للقرآن الكريم، ووضع كتاباً في النّحو العربي. ولمّا كان رامبو يتمتّع بتلك القدرة على استشعار الأشياء من بعيد، على حدسها، فإنّ ما أخذه عن أبيه، وهو خطورة اللّغة ذهب به بعيداً، أو إنّه قد يكون

تلقّى ذلك مباشرة من أبيه.

س وأنت أيضاً أنجزت ترجمة متميّزة للقرآن الكريم، هل هذا جزء من انعكافك الإبداعي على نقل النّصوص القديمة؟

- جون غروجان: لويس ماسينيون هو الذي دفعني إلى ترجمة القرآن. وقد أعاد قراءة النصّ ابن شيخ الأزهر، وكان أيّامها يشغل منصب سفير لمصر في رومة؛ وقبلها، كنت قد ترجمت مع أحد طلبتي وهو شاب سوري كان قد أنجز رسالة دكتوراه حول بغداد، فقد أعاد نشر وثائق مُهمّة شبيهة باليوميّات يروي فيها أهل بغداد العبّاسية أحلامهم. أقول إنني ترجمت بمساعدة أحد طلبتي بعض قصائد للمتنبّي. كنّا نترجم النّصوص بحرفيّتها، وكنت أنتظر نتائج هذه المحاولات الترجميّة لأنقل القرآن الكريم إلى الفرنسيّة. وهكذا اجتمعنا، وكنّا اثني عشر شخصاً بيننا المؤرخ، والبحّاثة، ورجل القانون. كان كلّ منّا يترجم قسماً على حدة، ثم نجتمع دوريّاً، ويقرأ كلّ واحد منّا ترجمته على الآخرين. كنّا نعود إلى السّنة النّبويّة لترجيح هذا المعنى أوذاك في تلك الجلسات التي كانت تعقد كلّ اسبوعين. وفي النهاية أنجزنا عملاً خارقاً، واتّصلنا بدور النّشر. بالنّسبة لي كنت أعرف ما أريد، كنت أتأمّل ترجمة الآخرين، وكنت أدخل النصّ، فاللّغة العربيّة جميلة، وقليلاً ما تجد موسيقى شبيهة بموسيقاها. وأنا إنسان عندما أقرأ لا أرى بل أسمع.

س أنت رَمْبَويّ من ناحية انحيازك للغة القبيلة، للغة المَحْكيّ اليوميّ، للغة الشّعب النّهاريّة، وإن كنت أكره المصطلحات الشّعبويّة؟

- جون غروجان: ليست لديّ نظريّة أدبيّة، ولا تنظير لي حول اللّغة. لقد كتبت أبياتاً ومقاطع شعريّة، وكتبت نثراً. ما أحاوله هو الاقتراب

في ترجماتي من اللّغة الشّعبيّة الفرنسية التي هي أقرب إلى الآراميّة من اللّغة الفرنسية الأدبيّة التي يكثر فيها استعمال صيغ الماضي البسيط، تلك اللّغة التي تحدّرت إلينا عن طريق الأساتذة المتفقِّهين في اللاّتينيّة؛ كذلك، تراني أحاول أن تكون لغتي فرنسيّة خالصة، مصفّاة. هناك شيء شغلني باستمرار هو: ماهي المعاني والظّلال التي تعبّر عنها مختلف التراكيب اللّغوية؟ فأنا أعمل على إدراك كنه عبقريّة اللّغة الفرنسية والبنية الذهنيّة لهذه اللّغة، ولبّ اللّغة الفرنسية هذا نجده إذا ما أقصينا لغات أهل الجنوب، وأصحاب الأقدام السّوداء، ولغات كلّ المتعلمين الذين درسوا اللاّتينيّة في المدارس، وأولئك الذين درسوا الإنجليزيّة، واستعمالات الذين درسوا الفلسفة الألمانية، وأيضاً مستعملي اللهجة العاميّة المسمّاة (لارغو) لغة الشارع. إذا أقصينا كُلّ هذه اللّغات وجدنا الفرنسية. واللّغة الفرنسية هي الوحيدة بين اللّغات حيث لموقع الكلمة أهميّة قصوى في تحديد المعنى مثال ذلك:

Je viens de manger seulement

Je viens seulement de manger

إذاً، عندما نغيِّر موقع الكلمة يتغيّر معنى الكلام، ولكن ما حصل أنّ المترجم الفرنسي الذي ينقل الكتب الأجنبيّة نراه يحاول ترجمة كلّ الأفكار، وهو في الأغلب الأعَمّ يعرف اللّغة، ولكنه لا يعرف أسرار الفرنسية، وهكذا أُقحِمَت على اللّغة الفرنسية لُغات وصيغ وبُنى لغويّة غريبة عنها.

س **إذاً، عن طريق لغة جدّك الحدّاد تريد أن تقول المقدّس، أن تنقل لغة العهد القديم، فأنت -إذاً، وكما أفهم- ترى أن الفرنسية الخالصة أقرب إلى الآراميّة. كيف توائم بين لغة الشّعب اليوميّة ولغة المقدّس؟**

- جون غروجان: هناك تقليد أوروبّي، وخاصّة لدى الرّومانسيّين، يتمثّل في القول بوجود أسلوب رؤيوي، نبوي، أسلوب مقدّس. نحن لا نكتب بأسلوب مقدّس؛ هذا غير صحيح، بيد أنّه ومن ناحية أخرى، يعتقد المسيحيّون والمسلمون واليهود بأنّ للّه كَلماً، وأن هناك نصوصاً مقدّسة. وثمّة نقطة اتّفاق أخرى، وهي أنّ هذه النّصوص تتحدَّث عن الحياة، إلاّ أن المسيحيّين يعتقدون أن حياة السّيد المسيح هي كلمة الرّبّ، أي أن حياته مندغمة فيما كُتِب عنه، إذاً، فنصوص العهد الجديد لم يوحَ بها من عند اللّه، وإنّما هي نصوص تروي حياة بشريّة، تقصّ سيرة هي كلمة الرّبّ. في اليهوديّة، وفي الإسلام هناك الوحي. أمّا حياة السّيد المسيح بالنسبة إلى المسيحيّين فهي تملأ الكتابة، هي تحقّق الكلمة، وما الأناجيل سوى انعكاس لهذا التحقُّق؛ إذاً، الأناجيل ليست كتاباً مقدّساً بمعنى الوحي، بل هي رواية الحواريين لحياة السيّد المسيح، ولذلك نجد أربعة أناجيل لا تقول الشّيء نفسه في كلّ الحالات، إنّما هي شهادات وانعكاس لحياة المسيح المقدّسة. والمسيحي إنسان له عين على النصّ وعين على حياة المسيح. فهو بسيط كالحمامة وحَذِر كالثعبان. وأعود إلى سؤالك عن المواءمة بين لغة العهد القديم والفرنسية الشّعبيّة الخالصة، فعندما طُلِب مني نقل سفر التكوين من العبريّة إلى الفرنسية كتبت في التّرجمة الفرنسية: «في البدء صنع اللّه» D'abord Dieu a fait، لأنّنا لا نقول في الحياة اليوميّة «خَلَقنا»، فعل Creer فعل مجرّد. عندما نصنع، أونعمل الخبز، لا نقول: نحن خلقنا الخبز. ولكن رجال اللاّهوت لايدركون أن فعل صنع Faire هو أقوى من فعل خَلَق Créer. هناك مثال آخر على ما أقول، وهو استعمال الماضي المجرّد، إنّه لا يوجد إلا في الكتب، ونحن في لغة الاستعمال اليومي، في اللّغة الأرضيّة نقول: il a mangé hier «أكل البارحة»، فالماضي المجرّد Le passé simple من الأزمنة المأخوذة من اللّغة اللاّتينيّة. في التّرجمات المتداولة للكتاب المقدّس نجد التركيب

التالي: Et celà fut ainsi، ولكن في الرّيف الفرنسي يقول النّاس: Et voilà.

س **هذا يذكّرني بمقولة الخلق الشّعري المتحدّرة من الكلمة الإغريقيّة بويزيس POESIS التي تعني أيضاً الصّناعة، وقد استعمل النقّاد العرب القدامى هذا المصطلح بدقّة كبيرة فقالوا «الصّناعة الشّعريّة ولم يقولوا الخلق الشّعري»، وأذكر كتاب الصّناعتين الشّعر والنّثر لأبي هلال العسكري. أنت ماذا تعني لك مقولة الخلق؟ أم تفضّل في هذا السّياق كلمة صناعة مثل العرب القدامى؟**

- جون غروجان: لا يوجد خلق شعري. مقولة الخلق الشّعريّ أسطورة رومنسيّة وحديثة. لا يوجد خلق، وما يؤسّس الاختلاف بين القصيدة والنّثر هو أن النّثر مجاله الزّمن الممتدّ؛ إنّه يلعب على الزّمن، في حين تلعب القصيدة على اللّحظة. ما يميّز الشّعر أيضاً هو الإيقاع، وقد نستعمل في الشّعر كلمات غير مستعملة، وأنا أعرف هذا، فقد سبق أن كتبت سوناتات. وأتذكّر من قراءاتي الشّعريّة الأولى غي دي موباسان، لقد كتب موباسان مجموعة شعريّة تحتوي على قصيدة جميلة، وفي القصيدة مقطع يقول فيه: la lune est large et pale et sombre

عادة ما يكون البيت الشّعري الفرنسي غير جميل. قليلة هي المقاطع الجميلة في الشّعر الفرنسي. بعد موباسان قرأت لامرتين وغيره إلى أن وقعت على العهد القديم.

س **يقول سان جون بيرس في لقاء فريد له مع جورج سيفيريس إن الفرنسية ليست شعريّة مثل الإنجليزيّة.**

- جون غروجان: بول كلوديل له نفس الرّأي نفسه. لقد كتب باللّغة

الإنجليزيّة وقام بنقل ما كتبه إلى الفرنسية. والأصل الإنكليزي أجمل بكثير من النصّ الفرنسي، وكذلك هو الشّأن بالنسبة إلى العهد القديم، فالتّرجمة الإنجليزيّة أجمل من التّرجمة الفرنسية، لأن اللّغة الأدبية الفرنسية لا تعبّر عن عبقرية وعن خصائص الفرنسية الشّعبيّة. لقد كانت اللاّتينيّة عندنا لغة الكنيسة والتعليم والصّلاة، في حين استعمل الإنجليز لغتهم مبكّراً، ونقلوا إليها التّوراة من أيّام تشوسر. وهكذا تطوّرت اللّغة الفرنسية بعيداً عن خصائصها، تطوّرت بالتشبّه باللّغة اللاّتينيّة. الإشكال نفسه وقع في ألمانيا، في جنوب ألمانيا، وبتأثير من فريديريك الثّاني الذي كان يتكلّم الفرنسية، لقد وقع تحت التأثير اللاّتيني. أكرّر: الفرنسية لا توجد فيها كلمة Abstrait «تجريد»، إنّها لفظة غير موجودة في استعمالات جدّي الحدّاد الذي كان يتكلّم فرنسية بلا تأثيرات تعليمية خارجية.

س أنت تبدو كأنك الممثِّل للخطاب الدّيني في الأدب الفرنسي المعاصر بعد بول كلوديل. أين تضع نفسك بالنّسبة إلى كلوديل؟ وهل عرفته؟

- جون غروجان: لم ألتقِ بكلوديل، كانت بيننا مراسلة فقط. فقد كتبت له رسالة عندما اكتشفته، بعد قراءة «الدبّ والقمر L'ours et la lune» وصديقي هو الذي شجّعني ودفعني إلى الكتابة إلى كلوديل، كنت في حوالي العشرين من عمري، وكان هو سفيراً في واشنطن.

س كان دبلوماسيّاً مثل صديقه ومجايله سان جون بيرس؟

- جون غروجان: أجل، وهو الذي دفع بيرس إلى الدّبلوماسيّة. أعود لأقول: كتبت إلى كلوديل رسالة لأقول له فيها إنّي اكتشفته، ولأطرح عليه سؤالاً نسيته الآن، وكان لديّ إحساس وكأنّي أضع الرّسالة في زجاجة

وألقي بالزّجاجة في البحر. وبعد أيّام جاءتني رسالة جوابية من بول كلوديل تقع في أربع صفحات. فاجأني وصدمني هذا الرّد، قلت في نفسي لقد أضعت وقت الشّاعر الكبير، وقلت لصديقي: أنت مَنْ دفعني للكتابة إليه. إذاً، خذ الرّسالة واحفظها لديك. كان بول كلوديل مثل آرثر رمبو يتميّز بمعرفة عميقة للّغة الفرنسية، كما كان يتقن اللاّتينيّة درساً، لكنّهما، هما معاً نَهَلا من لغة الرّيف الفرنسي الشفويّة.

س **لم تلتق كلوديل، لكنّك التقيت صديقه سان جون بيرس الذي هو نقيض لكلوديل بمعنى ما، فنصّه الشّعري وثني، وغنائي، وكوني، فيه تحتشد كلّ أشياء العالم، وقد تقبّل العرب المحدثين شعره، ومارس نصّه تأثيراً كبيراً علي الشّعراء الشباب عندنا لأنّه -كما أرى- يستجيب إلى غنائية ضاربة بجذورها عميقاً في الذهنيّة العربيّة، وهو مع رامبو من أكثر الشّعراء الغربيين قراءة في العالم العربي.**

- جون غروجان: لدى سان جون بيرس شيء من طبائع العرب، لديه اعتزاز بالذّات، وحسّ عالٍ بالأورستقراطية. حدَّثتني عنه امرأة كانت صديقة له فقالت: نصّه مهوّأ، ولكنّ ليجي (وهو لقب بيرس الحقيقي) شخصية صارمة. أنا عرفت سان جون بيرس، كان إنساناً لطيفاً جدّاً. روى لي أحداثاً وقعت له مع بول كلوديل، وكيف حاول كلوديل إدخاله للمسيحية، قال لي: كانت أمّي إمرأة تقيّة، ثمّ إنّ الدّين يتحدّث عن الخطيئة وأنا لم أرتكب خطيئة، وإذا ما رأيت شيئاً جيداً فعلته بدون أيّ وازع دينيّ. والحادثة هي أنّه كان يوماً مع بول كلوديل في زيارة إلى الشّاعر فرنسيس جام Francis jammes في دارته الريفيّة. كان جام مثل كلوديل شاعراً مؤمناً، وفي هذه الزّيارة طلب كلوديل من سان جون بيرس أن ينفرد به لحديث خاص. قال لي سان جون بيرس: لم نخرج

للنزهة، وإنّما صعدنا إلى سطيحة البيت، وهناك شرع يحدثني عن اللّه، وعن الإيمان الدّيني، وأنا أصغي إليه وأنظر إلى السّماء، وإلى سحب تقترب منّا، كان كلام كلوديل منطقياً ومتماسكاً، غير أن الحياة شيء آخر، وبعد لحظة، وكان مايزال يتكلّم، لمعت بروق وانفجر الرّعد. حينها التفت إليّ كلوديل وقال: ها هي الحجّة على صدق ما أقول. ولم يحدّثني بعد تلك المرّة عن الدّين والإيمان حتّى موته.

س كيف ترسم المشهد الشّعري في فرنسا اليوم؟

- جون غروجان: هناك إيف بونفوا، إنّه شاعر صلب، متشائم داكن، يرى العالم يمضي إلى الكارثة. وأنا أجد قصائده جميلة. هناك أيضاً فيليب جاكوتي الذي له مكانة، بيد أن كتابته نثريّة، إنّه مترجم جيد من الألمانية والإيطالية، وقد نقل مؤلّفات كثيرة.

س أسألك هذا السّؤال لأن العالم العربي- كما يقول الكاتب الفلسطيني الكبير جبر إبراهيم جبرا- لا يقرأ اللّحظة الشّعريّة الرّاهنة في الغرب إلا بعد أن يكون قد مضى عليها خمسون سنة في المعدّل؟

- جون غروجان: أجل، عندما كنت أعيش في سورية لاحظت أن النّاس يحبّون كورناي ولامرتين وحتّى فيرارين. أنا أفهم جيداً لماذا يحبّ العرب كورناي: أوّلاً لأن له جرس موسيقي، وهذا أمر يتماشى مع الأُذن العربيّة، ولأنّه كذلك يتوجّه بخطابه الشّعري إلى كائن مُشَخْصَن. وعلى ذكر كورناي، هناك ثلاثة أصوات لكورناي، هناك أوّلاً كورناي الشاب، والقريب من شكسبير، والثّاني كورناي البطولي المتمثِّل في مسرحيّتيه «لوسيد» و«هوراس»، والذي قال عنه نابليون بونابرت: لو أدركته لجعلته أميراً وهناك كورناي ثالث وهو الأهم، فكلّ المعضلات الفلسفية

التي طرحها جون بول سارتر كان كورناي قد طرحها من قبله. عندما يقول سارتر: «الآخرون هم الجحيم» هو لا يضيف شيئاً، هناك مسرحيّات مُهمّة لكورناي لانعرضها في فرنسا، في أوّل مسرحية «هيراكليوز» نجد الشخصيات لا تدرك هويّتها، كلّ واحدة تعتقد نفسها إنساناً آخر، وليست هي؛ وفي مجرى أحداث المسرحية يكتشفون أنفسهم، ويتبيّنون هويّاتهم شيئاً فشيئاً. هناك إحدى عشرة مسرحية من هذا النّمط الفكري الذي يشي بالحداثة؛ لأجل كلّ هذا أجد أن الشّعر الفرنسي الحديث، وأيضاً الرّواية الحديثة ضعيفان نوعاً ما، ولديّ الإحساس بأني أقرأ دائماً الأشياء نفسها.

س ولكن خبوّ الشّعر وغروبه ظاهرة تكاد تكون عالميّة؟

- جون غروجان: ما تزال هناك حيويّة في الشّعر الأجنبي، اكتشفت أخيراً شاعراً إرلنديّاً مُهمّاً اسمه كوبلند.

نهض لحينه، واختفى لحظة في الغرفة المجاورة. كان الصّمت الشتائيّ يلفّ الشقّة الصّغيرة ولا يُسمَع سوى وقع أقدامه فوق الأرضيّة الخشبيّة، ثم جاءني ومعه قصائد قصيرة لهذا الشّاعر الذي اكتشفه حديثاً، وأخذت منه الورقات، ثم غرقت في قراءتها...

لوران غسبار

القصيد التّائه من صخور التوراة إلى حجارة باثموس

جاء لوران غسبار من ترنسلفانيا في جبال الكاربات، ومن اللّغة الرّومانية نسبة لرومانيا. جال في فضاءات المتوسِّط المضيئة، والثّريّة ثقافيّاً؛ إنّها سرّة العالم القديم، وهي جغرافيته التي اختارها... «كلّ هذه البحار وكلّ هذه الصّحاري التي عبرت لتتيه عن نفسك قرب ذاك البئر الذي جذبت رائحته السّرية التّنّين»؛ محطّاته هي: صحراء النّقب، القدس، جزيرة كورفو، باثموس، قرطاجنة، كما اختار الفرنسية لغة إبداعه. يولد الإنسان عادة داخل بلد، وداخل لغة. أمّا لوران غسبار فقد ابتدع بلده، وابتدع لغته. هكذا يجب أن نفهم عالم غسبار الشّعري ونقترب منه. وغسبار شاعر القطيعة الفيزيقيّة والميتافيزيقيّة، رجل الكلمة، ورجل التّرحال. شعره من ديوانه الأوّل «الحالة الرّابعة للمادّة» الذي نُشِر سنة ست وستين وتسعمائة وألف إلى آخر قصائده هو نشيد للعالم، وغور حدسي ومعرفي في الحياة؛ فالكلمة والشّعر والحياة هي نسيج واحد لديه، نسيج متموّج وسعيد يتبدّى في القصيدة، في الصّورة الفوتوغرافيّة، في الأشياء، في مساحات الرّمال، في الحجارة، في اللّقاء الإنساني؛ فكلّ شيء لديه يحيل إلى الشّعريّ. حمله أيضاً تيهه من الكاربات إلى فرنسا، إلى فلسطين حيث عمل منذ 1955 جرّاحاً في مستشفى القدّيس يوسف بالقدس، وبين أهل القدس اهتمّ بالهمّ الفلسطيني، ووضع كتابين حول هذه القضيّة هما: «تاريخ فلسطين»، و«فلسطين السّنة الصّفر». تنقّل من الصّحراء العربيّة التي كتب عنها أجمل الصّحائف إلى سيدي أبي سعيد على مرمى حجر من قرطاجنّة، إلى صحاري نيفادا وأريزونا،

والمكسيك الجديدة، إلى آسيا الوسطى، إلى جنوب الهند. وإضافة إلى أعماله الأدبيّة أصدر في تونس أوائل السبعينيّات مجلّة «ألف»، وكانت أوّل مساحة أدبيّة وفكريّة للحوار الشّرقي الغربي. وهو أوّل من انتبه إلى إسماع الصّوت العربي الجديد في الغرب. إذ عمل على نقل أعمال شعريّة ونثريّة عربيّة كثيرة إلى الفرنسيّة.

هنا حوار / سيرة عن أهمّ محطّات حياة لوران غسبار الشّعريّة:

س **لاحظت في كتاباتك غياب لوران الطفل، بل عدم وجوده على الإطلاق في نصوصك الشّعريّة. أعني غياب البعد الأوتوبيوغرافي، وكلّ ما هنالك أننا نلمح الإنسان في كتاباتك كائنا أونيفرساليّاً، أكاد أقول كائناً تجريديّاً، لا يدل عليه مكان أوزمان، وحتّى عندما يتعرّض نصّك للطّفولة فهي طفولة عامة، مطلقة!**

يضحك لوران. ويصمت للحظة متفكّراً، ثم يقول بصوته الهادئ والمطمئن والمتخم بتجارب السّنين: اسمع. لا أدري، كلّ ما أعرفه أن هناك بعض القصائد تتضمن حضور الطفل. لقد وجدت في كتابي الشّعري «الحالة الرابعة للمادة» قصيدة تتحدَّث عن أشياء بسيطة، يوميّة من طفولتي في البيت الأبوي:

كانت أمي تقطع الخبز

تضع الأكل على الطاولة

وتلك الأشياء التي في الخارج

تنهمر بهدوء:

إنّها الياسمين والثلج والطّفولة

صمت، انحنى قليلاً ليأخذ ديواناً آخر من المنضدة الدائرية البيضاء التي على يساره. ظللت أتأمّله جانبيّاً للحظة. لقد مرّت الآن أكثر من عشرين سنة على معرفتي به، والمعرفة الطويلة قد تكون طريقاً لسوء فهم أخطر من الجهل بالشخص. بدا لي وجه لوران، للحظة بين العتمة وضوء الأباجورة البيضاء التي اقترب منها، وكأنّه قناع مسرحي، بدا لي داخل الزّمن وخارجه، واقعياً ولا واقعياً في الآن نفسه، والتفت موجِّهاً كلامه إليّ: انظر، ها أنا وجدت مقطعاً آخر في كتاب «البيت قرب البحر» القصيد الذي تحبّه أنت. وبدأ يسرد المقطع على مسامعي. واستمرّ:

أجل، هي مجرَّد إشارات بعيدة لأعياد الميلاد زمن الطّفولة، إشارات لا يسهل، في الأغلب الأعم، كشف ما تشير إليه؛ ولكن، مؤكَّد أن شعري لا يتّجه إلى الماضي.

س **طرحت عليك سؤال الطّفولة هذا لأنني أردت من ورائه أن أعرف الحدث/الصّورة الأساسية التي وقعت في طفولتك، وساهمت في تحديد مصيرك الإنساني فيما بعد؛ إذ يقال في التّحليل النّفسي إن لكلّ إنسان حادثة أساسية أوّليّة تلقي بظلالها على وجوده، حادثة هي كالقدر تلعب دوراً ديناميّاً في دراما حياة الكائن. أنت، ماذا تتذكّر من هذا النوع من الحوادث؟**

- لوران غسبار: إنّها صور الرّيف، حيث كنت أقضي عطلات الصّيف عند جدّتي في مزرعة تقع في أعالي جبال الكاربات، والحياة فيها هي حياة المزارع، هناك دواب وأبقار، والحياة في الحقل وفي الغابة التي لم تكن بعيدة؛ هذه هي الصّور الأكثر رسوخاً لديّ والتي ظلّت تعيش معي.

* ولكنّي لا أقصد الصّور المادية وإنّما الصّور الدّيناميّة والمرتبطة بحوادث

كان لها شأن في خياراتك الحياتيّة اللاّحقة.

- لوران غسبار: إذً, أنت تريد أن ننخرط في خطاب تحليلي نفسي! يضحك، ثم يستأنف: تقصد صورة درامية، لا أذكر شيئاً من هذا القبيل. لا، لا، عفواً أذكر موت جدّتي وانطلاق السيارات باكراً نحو تلك القرى، إنّه اللّقاء الأوّل لطفل مع الموت؛ أكيد، إنّها صورة ظلّت راسخة لدي بعمق، صورة الحِداد، أذكر أنّهم أيقظوني في الفجر وألبسوني ثياباً سوداء، وخرجنا باكراً إلى الرّيف مع الجنازة. لا أدري هل كان لقاءاً حقيقياً مع الموت؟ كنت صغيراً جدّاً. لا أذكر بالضبط هل كنت في الرّابعة أو الخامسة من عمري. هل نستطيع أن ندرك جيّداً في هذه السنّ معنى الموت؟! لا أدري، كلّ ما أذكره أنّ كلّ شيء كان متَّشحاً بالسّواد، وكان هناك نوع من الحزن على الوجوه. هذه الصّورة صدمتني، وظلّت عالقة في نفسي.

س **أتحدّث أيضاً عن الطّفولة، لأنّه يوجد فيك شاعران: غسبار الذي كتب بلغة الأم، التي هي حتماً مرتبطة بالطّفولة، وغسبار الذي كتب أعماله الأساسية بالفرنسية؛ لأنّني أعتقد أن الإنسان يولد داخل لغة، ويولد أيضاً بواسطة لغة؛ فاللّغة هي بشكل من الأشكال مثل الأم، تبعثنا إلى الوجود وتكيّف هذا الوجود. ماذا تقول عن كتاباتك الأولى التي كانت بلغة الأمّ؟**

- لوران غسبار: ككتابات أولى، لم يبق تقريباً منها شيء. يعني كتابات مرحلة الطّفولة، لأني بدأت الكتابة مبكراً، في حدود العاشرة أو الثّانية عشرة، ولكنّني أحتفظ في الذاكرة بنصوص ليست من الشّعر وإنّما هي وصف للطبيعة، وللقاءاتي معها، هي نوع من الملاحظات والتساؤلات؛

كنت أدوِّن ملامح من الحياة اليوميّة في المدرسة وفي البيت، لأنّه كان لديّ الإحساس بأني غير قادر على فهم العلاقات التي تقوم بين النّاس، كنت أحاول بوسيلتي الخاصة هذه أن أتبينهم في ضوء وعيي، بيد أنّي عثرت على نصوص لي تعود إلى مرحلة تالية عندما كنت في سن الخامسة عشرة، وهي عبارة عن قصص تصوّر ضياعنا في الغابة، أوعلى العكس تروي لقاء غير منتظر؛ يعني أنّ كلّ هذه النّصوص كانت تدور حول الطبيعة، وحول التواصل والعلاقات البشريّة.

س **سألتك عن النّصوص الطفوليّة، لأني كنت أخمّن باستمرار أن الكتابة لدى لوران غسبار بزغت لديه مع بزوغ حياته، أو كانت -كما يسمي الأمر إيمانويل كانط- خياراً أوّليّاً مطلقاً، أي أنّك لم تختر الكتابة بكامل وعيك، وفي لحظة ما من حياتك، وإنّما هي صاحبت وجودك من البداية، كما لوأنك ولدت كاتباً.**

- لوران غسبار: لا أدري، ولكن كلّ ما أعرفه هو أني، ومنذ حداثتي الأولى، بدت لي الكتابة شيئاً ضرورياً، شيئاً أنا في حاجة إليه لأستطيع مواصلة العيش. هذا أكيد، وقد صحبني هذا الإحساس طيلة حياتي.

س **إذن أصل الكتابة لديك أنّها ضرورة حياتية؟**

- لوران غسبار: ضرورة ترتيب - وعن طريق الكتابة - الأشياء التي من المؤكّد أنّها كانت غامضة أوغير واضحة ومختلطة في مخيّلتي وفي وعيي وفي تفكيري، إذا أمكن أن نتحدَّث عن تفكير في هذه السن، كنت أريد أن أمنح الأحداث شكلاً. فقد كنت طفلاً شديد الحساسيّة، يجرفني بعنف كلّ ما يدور حولي، وكان يخيّل لي أني إذا لم أدوّن كلّ هذا، فإنّه سيغزو دماغي. باختصار أعود إلى الفكرة نفسها: إني كنت

أشعر بضرورة وضع الأحداث التي تدور في محيطي الطفولي على الورق من أجل وعيها وزيادة فهمها، لأنّها إذا ما دوّنت فإنّني أستطيع في تلك الحال معايشتها.

س من هم الكتاب الذين كنت تداوم قراءتهم في تلك السنّ؟

- لوران غسبار: شيء غريب، فأنا عندما شرعت في الكتابة في تلك الفترة كنت أتكلّم الفرنسية والألمانية، وبالنتيجة أقرأ في ثلاثة آداب الألمانية، والفرنسية، والهنغارية.

س في أيّ سنّ كان ذلك؟

- لوران غسبار: بدأت أتعلّم الألمانية في الثّالثة، والفرنسية في السّادسة.

س هل كنتم تتكلّمون الألمانيّة كذلك في العائلة؟

- لوران غسبار: تستطيع أن تقول هذا إن شئت لكن، وفي رأي والدي، وبالنسبة لتجربته، فإنّه يرى من الضروري في بلد متعدِّد اللّغات أن يتقن الإنسان فيه الفرنسية. فنحن في بنسلفانيا نتكلّم الهنغارِية والرومانية نسبة لرومانيا، والألمانية. وقد أرادني أن أتعلَّم الفرنسية، فقد كانت هذه اللّغة وهذه الثّقافة حلماً بالنسبة إليه. وهكذا فإنّي عندما أعود بذاكرتي بعيداً إلى الوراء أجد أني كنت أتعاطى ثلاثة آداب في الوقت نفسه، فقد كنت أطالع نصوصاً من الآداب الثلاثة: الهنغارية، والرومانية، والفرنسية.

كان المعلِّم الذي يُلقّنني الفرنسية في البيت موسيقياً يحبّ الأدب، وأذكر أنّني -وبتوجيه منه- قرأت، وفي سنّ مبكّرة، كلّ أعمال الكاتب الفرنسي ألفونس دوديه.

س **بعدها بسنوات، وبعد ما كتبت نصوصك الطفولية الأولى باللّغة الهنغارية نجدك تتحوَّل إلى الكتابة بالفرنسية، ولأن اللّغة هي المعادل الثقافي للأمّ، فإنّك وباختيارك للفرنسية وكأنّك اخترت -رمزيّاً- أمّك. والتحرُّر من لغة الأم الحقيقيّة هو تحرُّر من كثير من الالتزامات النّفسيّة العميقة ومن المحرّمات والتابوات الثّقافيّة. وعادة ما يولد الإنسان داخل لغة، أما أنت فإنّنا نراك قد اخترت لغتك!**

- لوران غسبار: صحيح ما تقول. وقد عبرت عن هذا في مواقع كثيرة، تحدّثت عن هذه اللّغة المتحرِّرة من ربقة الأمّ وسلطتها. حقيقة، لي ولهٌ شديد باللّغة الفرنسية وبآدابها. ولكن، لو لم تقع الحرب العالمية الثّانية، فلا أدري إن كان سيتمّ هذا التطوُّر؛ لأنّه يجب ألا ننسى أني بدأت الكتابة وأنا يافع. في البدء كنت أكتب وأترجم الفروض المدرسّية، ولم أحاول في تلك الفترة من حياتي الكتابة بالفرنسية، بيد أنّه من الواضح أنني وفي اللّحظة التي أتيحت لي فيها فرصة الاختيار، حددت اختياري، وهو الكتابة باللّغة الفرنسية.

س **لقد منحك هذا الخيار وضعاً خاصّاً داخل اللّغة الفرنسية، منحك حريّة كبيرة في التعامل مع الكلمات والتّراكيب والصّيغ اللّغوية، فأنت لست مكبّلاً بتقاليد لغويّة موروثة، أي أنك وجدت نفسك ومن البداية متحرّراً من ربقة الذّاكرة اللّغوية، ومن عنف المؤسَّسة اللّغوية.**

-لوران غسبار: أجل لديّ حريّة كبيرة.

يبتسم ضاحكاً بسخرية ويستأنف:

- ولكن هذه الحرية سبّبت لي مقالب كثيرة مع النحو والصّرف، ووجدت نفسي في مرات عدة في أوضاع لا أُحسَد عليها. صحيح أن ذاكرتي اللّغوية غير مشكّلة، في مجملها، فرنسياً، أي لم تصغها نصوص الكلاسيكيين الفرنسيين، كما هو شأن الكاتب الفرنسي الأرومة، الذي تعلَّم هذا الأدب على امتداد حياته الدراسية؛ فأنا في الواقع أعرف أشياء قليلة جدّاً من الأدب الفرنسي، القليل الذي تعلَّمناه في المدرسة، حيث كانت الفرنسية هي اللّغة الثّانية.

س **أذكر مرّة في هذا السياق أنك قلت لي إنك تجاور في نصوصك كلمات لم تتجاور أبداً في الفرنسية.**

لوران غسبار: صحيح، صحيح. ومن المؤكّد أني لم أكتسب- كما ذكرت فيما تقدَّم- ذاك التدجين اللّغوي الذي نجده لدى أولئك الذين هم من أرومة فرنسية أو الذين يكتبون بلغة الأمّ عامّة.

س **إذاً، ومنذ البداية وجدت نفسك في وضع لغوي شعري، بما أن الشّعراء هم الذين يحرّرون الكلام من كليشيهاته ومن سياقاته الاستعماليّة اليوميّة، ومن تجاوراته العاديّة. باختصار الشّعراء هم الذين يحرّرون الكلمة من متنها القاموسي، ويعيدون لها بكارتها الأولى، نضارتها الأولى كسكن للكائن.**

- لوران غسبار: حتّى إنّني -في سياق ما تقول- بدأت في اللّغة الفرنسية كتابة الشّعر مباشرة، في حين إن أوّل شيء شرعت في كتابته باللّغة الهنغارية كان هو النّثر.

س **ما تفسيرك لهذه الظاهرة؟**

- لوران غسبار: لأن الخطاب الشّعريّ، وكما يبدو لي، يستطيع -كما ذكرت أنت- أن يتقبّل ويتكيّف مع... ماذا أقول؟ مع هذا الغياب للتكّيف اللّغوي، وكنت أفكر دائماً أن هذه الرّغبة التي أحسّ بها للتعبير بالفرنسية لا يمكن لي أن أحقِّقها إلا في الفضاء الشّعري، وهذا الكلام ينسحبّ على المرحلة الأولى من الكتابة، إذ دخلت بعد تلك المرحلة الأولى إلى الكتابة النّثرية.

س **قلت لي في ذاك اللقاء الأوّل في عيادة جاكلين إن الكتابة والحياة هما شيء واحد، وكأن النصّ تحقُّق لغوي للمادة، وهذا يتماشى مع رؤيتك السبيتنوزيّة للعالم؟**

- لوران غسبار: أجل يعني أنّه ليست لدينا سوى اللّغة؛ أي أننا عندما نكتب فإنّ الحياة، والتّعبير عن الحياة، وعن التواصل بين الحياة والموت يحل في اللّغة. في هذا السياق أيضاً أعتقد أنني وضعت في كتابي «مقاربات الكلمة» نوعاً من التلازم بين التّعبير البيولوجي أي لغة الحياة نفسها وبين اللّغات الإنسانية في هذا العالم. ومن المؤكد أنّه ثمّة وشيجة تجمع بينهما؛ إذ لديهما -أعني التّعبير البيولوجي والتّعبير الإنساني- الانتظام نفسه؛ نحن نفرز الكلمات بالطريقة نفسها التي نفرز بها الهرمونات، تلك الشفرة الكيماوية التي تنظِّم حياتنا العضويّة.

س **كيف كان لقاؤك الأوّل بالقصيدة، ذاك اللّقاء الذي هو في الآن نفسه لقاء جديد مع الأنا؟**

- لوران غسبار: أمر عجيب، فقد عشت الشّيء نفسه الذي يعيشه شاب فرنسي أنهى تعليمه، فأنا كطفل ثم كمراهق درست الأدب الهنغاري من شعر ونثر، ولكن لم يبق لي منه أيّ شيء في الذاكرة، فأنا لا أذكر شيئاً من القصائد الهنغاريّة الأولى التي كان لها تأثير فيّ، وعلى كلٍّ، فهذا

غير مُهمّ.

س **من هو الشّاعر أو ما هي القصيدة التي كان لها تأثير حاسم في مسارك الشّعري؟**

- لوران غسبار: تَمَّ هذا فيما بعد، عندما كنت في الخامسة أو السادسة عشرة من عمري، وذلك عندما جعلني أستاذ اللّغة الفرنسية أقرأ رامبو وبودلير، في تلك اللّحظة حدثت أشياء في داخلي. أذكر أن أوّل قصيدة قرأتها لرامبو كانت قصيدة «الأبجديّة».

س **قصيدة الحروف المرئيّة ذات الألوان.**

- لوران غسبار: هذه الواقعة ظلّت راسخة في ذهني وكأنّ الأمر وقع البارحة.

س **ومع ذلك فشعر غسبار ليس شعراً رَمْبَويّاً؟**

- لوران غسبار: أكيد، أنا بعيد عن النمط الرّمْبَويّ، ولكن ومع ذلك فإنّك عندما تسألني عن أوّل لقاء لي مع الشّعر الحقيقي أجيب بأنّه كان مع قصيدة لرامبو؛ إنّه لقاء ظلّ عالقاً في الذاكرة. وأذكر أيضاً أني حاولت في بدء تهجّؤي الشّعر إنجاز ترجمات من الألمانية لشعر غوته، وهايني.

س **ما النصّ الذي شدّك أكثر من غيره لدى غوته؟ آلام فارتر أم فاوست؟**

- لوران غسبار: لا، الشّعر هو الذي شدّني.

وشرع - في ضوء ذلك المساء البرتقالي الأزرق الممتزج بغبار الصّيف، والمندلق في فضاء الغرفة - يقرأ لي شعراً لغوته ممّا ترسّب في الذاكرة،

في لغة ألمانية مقاطعها الصّوتية مزيج من حدّة ونعومة.

س **أكيد أنك قرأت في هذه الفترة الدّيوان الشّرقي الغربي؟**

- لوران غسبار: أجل. أجل. هذه القراءات ظلّت في الذاكرة.

س **هل قرأت الرحلة إلى إيطاليا؟**

- لوران غسبار: أجل.

وشرع يسرد من جديد. ولكن –هذه المرّة– مقاطع نثريّة عن ظهر قلب من كتاب غوته «الرحلة إلى إيطاليا».

صمت، ثم استأنف: كلّ هذا مقدّمات. ولكن الشّاعر الألماني الذي أُجِلُّه هو راينر ماريا ريلكه. لقد التقيت بنصّه فيما بعد، عندما كنت في السابعة عشرة من عمري.

س **بعد كلّ هذه القراءات في الأدبين الهنغاري والألماني، يظهر فجأة أوّل إنجاز شعري لك، ويكون في اللّغة الفرنسية، وهو كتاب «الحالة الرابعة للمادة». فجأة نجدك تقرر الكتابة بالفرنسية.**

- لوران غسبار: لا، لا، فجأة هذه كلمة قويّة، ولكن وفي لحظة ما من حياتي أخذت قراراً أن أكتب بالفرنسية. الفكرة التي اعتمدتها كانت بسيطة، قلت بما أني أتكلّم هذه اللّغة في حياتي اليوميّة، ويتكلّمها النّاس الذين يحيطون بي وأتعامل معهم إذاً، لا أستطيع أن أتصور نفسي أكتب بلغة لا علاقة لها بالواقع اليومي، ولا تربطني بالحياة النّهارية.

س **مع ذلك نجد كُتّاباً كثيرين يعيشون بعيداً عن أوطانهم،**

في بيئات لغويّة مغايرة، ومع ذلك يستمرّون في الكتابة بلغاتهم الأصليّة، وكأنّ اللّغة لديهم احتيال على المنفى، عودة رمزيّة إلى الوطن وإلى الأم؟

- لوران غسبار: بعد ما وصلت إلى فرنسا وعيت بسرعة أن أمري مع اللّغة الهنغاريّة قد انتهى. وفي لحظة أخرى شعرت أنّني لم أعد قادراً على الكتابة بالهنغاريّة، لأن كلمات الحياة اليوميّة كانت فرنسيّة، وقد سبق أن شرحت هذا في أحد كتبي، لم يكن هذا التحوُّل من لغة إلى لغة انقطاعاً فجئيّاً، وإنّما تمّ بشكل تدرّجي، وقد اقتضى عملاً طويل النفس.

س **ماذا تتذكَّر من حقبة التحوّل هذه عندما شرعت في الكتابة بالفرنسية؟، لأن الكتابة هي أيضاً درب لاكتشاف الذّات لنفسها، فنحن نكتب النصّ، والنصّ بدوره يقودنا إلى نواحٍ معتّمة من ذواتنا. إذاً، عبر اللّغة الفرنسية تمّت محاولة وصولك إلى ذاك الجانب الغامض المعتم من الذّات. أنت، ما كشوفك في هذا الصدد؟**

- لوران غسبار: الاكتشاف الأوّل هوما ذكرته أنت في أوّل هذه المحاورة والمتمثِّل في عمليّة استبدال الأم.

س **قلت: ابتداع الأم.**

- لوران غسبار: ابتداع الأم هذا درب صعب، صعب جدّاً.

س **إنّها الولادة الثّانية إن صحَّ التّعبير؟**

- لوران غسبار: وهذا التحوّل كابوسي من بعض النواحي. وبالنسبة إليّ لم يكن لديّ حلّ آخر سواه. تقول ماذا اكتشفت؟ آه، لقد اكتشفت أشياء

كثيرة، ولهذا السّبب أيضاً ظللت ولفترة طويلة لا أتحدّث عن طفولتي، إذ إن ما اكتشفته في نفسي محا كلّ الأشياء الأخرى. لا شكّ أننا نستطيع أن نقوم بتحليلات علميّة لنكتشف إجابة عن هذا السّؤال. ثمّ كان اللّقاء مع الصّحراء حدثاً جوهريّاً في حياتي، فقد كنت كتبت أشياء قبل أن أذهب إلى القدس، ولكن لم أنشرها، وكلّ ما نشرت بعد الإصدار الأوّل كان قد ولد من ذاك اللّقاء بالشّرق، بالصّحراء. إذاً، كان الأمر كما لو أن إعادة خلق الأمّ عن طريق اللّغة لم يكن ليتمّ إلاّ بعد لقائي بالصّحراء. كان هذ اللّقاء يقظة كاملة، كنت كما لو أني صحوت على كلّ شيء لأبدأ إعادة البناء الشامل.

س **هناك، ومن بعض النواحي، شيء من الرّعب في هذه التجربة، فهي تمسّ كياننا العميق، ومن ثَمَّ تفعل في مصيرنا!**

- لوران غسبار: أجل. أجل. لأنّه ثمّة في الصّحراء تجربة مزدوجة. هناك معاناة اللاّشيء.

س **تقصد العدم؟**

- لوران غسبار: هو اكتشاف أننا نستطيع إعادة البناء الشامل بدءاً من هذا الإفراغ الشامل، من هذا المحو الكلّي. ولعلّ هذا الجهد هو سعي لاكتشاف الأنا الحقيقيّة، لاكتشاف الذّات الحقيقيّة. في تجربة الصّحراء هناك شيء من هذا. إنّها تستفرغنا.

س **إذن هناك مفارقة في تجربة الصّحراء هذه: ثمّة الخواء، وفي المقابل هناك النّور الذي هو جوهر للوجود. وإذا ما اعتبرنا أن تجربة الظلّمة قد اقترنت في أدبيّات الوجوديّين**

بتجربة العدم، فإنّ الصّحراء -بالمقابل- هي امتلاء.

- لوران غسبار: أجل، وما هو مُهمٌّ أيضاً في هذه التجربة هو أنّها كلّيّة، ثم من السّهل الحديث عن الضّوء في الصّحراء، طبعاً هناك ضوء كثير.

س **أقصد بالضّوء، في سؤالي، ذلك الذي يتجلّى في الذّات وفي القصيدة، ذاك اللّمح الوجودي الأنطولوجي، الميتافيزيقي.**

- لوران غسبار: ولكن ما يشدّنا إلى الصّحراء هو هذا الضّوء الفيزيقي المادّي نفسه، وهو ما تجده في كتابي الشّعري «Sol absolu أرض مطلقة»، وفي نصوص أخرى، أيضاً هناك شيء غريب في هذه التجربة، هو الإحساس القويّ بإمكانيّة تحوّل الضّوء إلى عمق، من رؤى الصّحراء أيضاً، إنّه وفي بعض الأوقات، وخاصّة في المساء، يختفي الضّوء من السّماء، وفي تلك اللّحظة تبدأ بالصّعود.

فجأة يأتينا صوت جاكلين التي كانت منزوية في طرف الصّالون، في شبه الظلّمة، وقد كانت صامتة طيلة الحوار. يأتي صوتها مثل تعليق الكورس في المسرح اليوناني ليقول بعداً آخر للواقع، لواقع حياة لوران. قالت: أنت الذي تخلّى عن لغة الأمّ، واختار اللّغة الفرنسية لأنّها لغة محيطه الاجتماعي، نراك تحمل نفسك وتهيم في بلدان وصحاري ومناطق متنائية من بلاد العرب لا يُسمَع فيها أحد يتكلّم اللسان الفرنسي. يضحك لوران، ويعقّب:

لا تنسي أنني كنت في هذه الحقبة التي أتحدّث عنها في فلسطين، وكانت معي زوجتي وأبنائي وأصدقائي، وكلّهم يتكلّمون الفرنسية.

س **ثمّ جاءت مرحلة كتابك «الحالة الرّابعة للمادّة» وحصولك**

على الجائزة الكبرى للشّعر والتي منحك إيّاها سان جون بيرس؟

- لوران غسبار: لا، هي جائزة أبولينير، وهي جائزة تمنح بانتظام للشّعراء. وسان جون بيرس لا علاقة له بهذه الجائزة، ولا بلجان منح جوائز.

س **ظللت أعتقد هذا على امتداد سنوات. إذاً، متى تعرّفت إلى بيرس؟**

- لوران غسبار: تعرّفت إلى بيرس بعد الجائزة، في أوائل السّبعينيات، عندما جئت لأستقرّ في تونس. راسلته أوّل الأمر، وعندما استقرّ في بيته في شبه جزيرة جيان GIENS في جنوب فرنسا كتبت له إن كان يقبل أن أحضر لزيارته فأجابني: تعال. وهكذا زرته في جيان. كان المرض قد باشره.

س **مات بالسّرّطان فيما أعلم.**

- لوران غسبار: أجل، بسرطان الدّم. كان قد باشره المرض عندما زرته، ورغم ذلك استقبلني بترحاب كبير ولطف شديد. لقد ظلّ يتكلّم طيلة الوقت، فسان جون بيرس متحدّث بارع.

س **كيف كان رأيه في شعرك؟**

- لوران غسبار: اسمع، لقد عبّر لي كثيراً عن إعجابه بشعري، وكاتبني بعد صدور ديواني «أرض مطلقة».

س **هل نجد هذه الرّسائل ضمن مراسلاته المنشورة في الأعمال الكاملة في البلياد؟**

- لوران غسبار: لا، لا، لم ينشر مجموع رسائله ضمن أعماله الكاملة، وإنّما نشر مختارات منها.

س وهو الذي قام بالاختيار، فيما أعلم، إذ أشرف بنفسه وقبل وفاته على تهيئة وطبع أعماله الكاملة في البلياد؟

- لوران غسبار: أجل.

يضحك ثمّ يضيف: لا أدري ما وقع بالضّبط. ولكن هناك عمل غير لائق إلى حدّ ما قام به Roger Le Deux روجي لودو، ويتمثّل هذا العمل في تغيير كبير أدخله على رسائل سان جون بيرس المنشورة في هذه الطّبعة التي تتحدّث عنها. لقد غيّر بعض التعابير، بل طال تغييره بعض الأحكام التي كان قد أرسلها بيرس نفسه، أي غيّر محتوى الرّسائل، وكذلك بدّل بعض المعلومات. لقد بدّل أشياء، خاصّة في رسائل الصّين، تلك التي كتبها عندما كان بيرس يعمل بالسّلك الدّبلوماسي.

س في تلك الفترة، فترة «أرض مطلقة» اقترن اسمك باسم إيف بونفوا؟

- لوران غسبار: أجل. إيف بونفوا هو -بلا شكّ- بعد روني شار، وسان جون بيرس الشّاعر الذي عرفته مبكّراً. التقيت -كما ذكرت- ببيرس متأخّراً بعدما تبادلنا، ولزمن، بعض الرّسائل. وروني شار التقيته كذلك متأخّراً، حوالي عام ثمانية وستين وتسعمئة وألف، في حين كان لقائي بإيف بونفوا في السّتّينيات.

س في مرحلة ما شكّلتما صوت الشّعر الفرنسي؟

- لوران غسبار: بونفوا خاصّة، أمّا أنا فلا. صحيح حصلت على جائزة

أبولينير في تلك الفترة، ولكن لم أكن معروفاً إلاّ داخل دائرة ضيّقة. من الصّعب القول إني كنت معروفاً مثل بونفوا.

س **هذا ما قرأته وماسمعته.**

- لوران غسبار: كنت معروفاً داخل دائرة ضيّقة. كنت معروفاً من طرف أوّلئك المطّلعين على الشّأن الشّعري الفرنسي.

س **هذا قدر الشّعر، والفن الحديث عامّة لا يمكن أن يكون جماهيريّاً.**

- لوران غسبار: يجب القول إن بونفوا كان معروفاً في تلك الفترة على نطاق واسع مع روني شار. كانت الأسماء التي تحتلّ المشهد الشّعري في تلك الفترة هي: سان جون بيرس، روني شار، إيف بونفوا، بيار جون جوف، وغيليفيك.

س **في لحظة ما من حياتك كان لك لقاء مع فلسفة اسبينوزا، وهذا اللّقاء تمّ صدفة، فأنت صادفت هذا الفيلسوف في درب حياتك، عن طريق معاناتك وتجربتك في الحياة. كان اسبينوزا -كما فهمت- تجربة ولم يكن مجرّد قراءة يعقبها تأثّر، وإن كان هناك شيء من هذا القبيل.**

- لوران غسبار: اسمع، في الحقيقة، شرعت عدّة مرّات في قراءة اسبينوزا، وفي مراحل مختلفة من حياتي، وكنت وحتى الآن، مبهوراً به وعاجزاً عن الدّخول إلى عالمه. وفي أحد الأيّام تمّت لي قراءته وذلك بفضل أحد الأصدقاء من الذين كانت له معرفة جيّدة بهذه الفلسفة. أرى أنّنا في حاجة -إذا لم نكن فلاسفة- إلى من يقودنا داخل هذا العالم. ثمّة نصوص لـ(اسبينوزا) يسيرة، يستطيع أيّ إنسان قراءتها، ومن ثمّ استيعابها

خاصّة كتابه «رسالة في اللاّهوت Le Traitè de Théologie» لقد طلبت منك عدّة مرّات قراءته.

س هناك ترجمة عربيّة لهذا الكتاب أنجزها أستاذ الفلسفة المصري حسن حنفي، وهوعمل أكاديمي، ويبدو لي أنّ قراءة اسبينوزا ضرورة للفكر الإسلامي اليوم، كما كانت قراءة ابن رشد ضروريّة لأوروبّا في القرون الثّاني والثّالث والرّابع عشر الميلادية؟

- لوران غسبار: تمنحك قراءة اسبينوزا قدرة فكريّة كبيرة على إزالة الرّواسب. إنّه يزيل عنّا الأوهام والمغالطات الذّاتية والأخيلة الكاذبة، يجعلنا نتخلّى عن صورنا الذّاتية الموهومة؛ هي فلسفة خام، وفي الآن نفسه سعيدة ومشحونة بطاقة كبيرة وبقوّة عظيمة.

س هل لفلسفة اسبينوزا طاقة على الإشفاء كما هو شأن فلسفة نيتشه، وكثير من النّصوص السّعيدة الأخرى من أوابد إبيكتيكوس إلى أنا سارتر السّعيدة بتحقّقها؟

- لوران غسبار: أجل، أجل؛ أعتقد أنني كنت في حاجة إلى هذه الفلسفة.

س في أيّ فترة من حياتك تمّ لقاؤك الحقيقي بهذه الفلسفة؟

- لوران غسبار: كانت قراءة اسبينوزا في تونس، في سنوات السّبعين. وكنت قد شرعت في هذه القراءة وأنا في الشّرق الأوسط. قرأت بعض النّصوص التي شدّتني ثم، وكما سبق لي أن قلت، كان الفتح في تونس عندما استطعت فجأة الإيغال عميقاً في هذا الفكر.

س هل كان لهذه الفلسفة تأثير لاحق في كتاباتك؟

- لوران غسبار: أعتقد ذلك؛ لا أستطيع أن أتبيّن بوضوح في أيّ من النّواحي كان تأثير اسبينوزا عليّ.

س **ألا ترى أن اكتشافك لـ (اسبينوزا) قد تزامن مع عودتك إلى النّثر الذي بدأت بممارسته وأنت طفل يافع في جبال الكاربات؟**

- لوران غسبار: ربّما، ربّما، بيد أنّي وفي هذه الأثناء داومت على كتابة الشّعر؛ إنّه لمن الصّعب معرفة هذا الأمر. هل تدري أنّه سؤال أثاره كثير من النّاس، خاصّة منظّروا الشعر. لقد طرحوا عليّ هذا السّؤال، سيعقد لقاء في إحدى الجامعات الفرنسية، وسيكون هذا السّؤال أحد محاور هذا اللّقاء.

س **أرى أنّ هذا اللّقاء مع اسبينوزا قد تمّ في الدّاخل بعدما تهيَّأ له مكان للاستقبال في نفسك، وليس الشأن -كما سبق وذكرت- شأن قراءة خارجيّة، وإن كانت القراءة ضروريّة.**

- لوران غسبار: حقيقة، كان لقائي بـ(اسبينوزا) تتويجاً لمسار فكري وروحي سابق على القراءة. ومن المؤكّد أنّي -حاولت ومن خلال الكلمة الشّعريّة- الوصول إلى هذا العالم وتقصّيه. لكن، ظلّ هذا البحث أوذاك التقصّي في مستوى الحسّ، وظلّ إمّا جزئيّاً وخاصّاً جدّاً، أو عامّاً جدّاً؛ ولكنّه ظلّ في مستوى الحسّ لأنّ الشّعر هو قبل كلّ شيء مسألة أحاسيس. صحيح أن هناك أفكاراً، ولكنّها تدور حول العلائق الوجدّانية التي تشدّنا إلى العالم وإلى الأشياء. قد تكون تجربة الصّحراء هي التي قادتني إلى اسبينوزا، لأنّ قراءة اسبينوزا تدفعك إلى ذاك المحو الشّامل، أن تمحو ما تعلَّمته. وبعدها تتّجه إلى ما هو جوهري، إلى ما هو مطلق، وبداية من هذا تستطيع بناء شيء ما.

س **لا حظت أن حياتك تقوم على مفارقة الانفصال والاتّصال؛ في الأوّل ثمّة انفصال عن الأرض الميلاديّة، ثم انفصال عن لغة الأمّ، وكأن لا رابط لك بالجغرافيات الموروثة! وفي المقابل نراك تبدع جغرافياتك الخاصّة والتي ترتبط بها طيلة حياتك، ويكون لها حضور كثيف في نصوصك. هذه الجغرافيات هي: الصّحراء العربيّة، القدس، أرض الإغريق، بحر قرطاجة، اللّغة الفرنسيّة بوصفها فضاء... وهي أماكن -كما ترى- مثقلة بالرّمز وبالتّاريخ، وهي جغرافيات صوفيّة ودمويّة وصامتة.**

- لوران غسبار: صحيح، صحيح. لديّ الملاحظة نفسها، أرى أنّي ابتدعت لنفسي بلاداً، وهي بلاد قفر، حيث الحياة حاضرة متجلّية، واخترت لغة هي أيضاً بلاد؛ إنّها جغرافيا الكتب الكبرى مثل العهد القديم والكتابات السّومريّة والأكّاديّة ومتون الشّعراء الجاهليّين الكبار.

س **بعد هذه المرحلة تأتي قصيدة «أجساد ناهشة Corps corrosifs»؟**

- لوران غسبار: أعتقد أنّها الأجساد البشريّة؛ في هذه القصيدة تعود الصّحراء. وفي الحقيقة إنّ الذي أحببته في اليونان هو أيضاً شكل آخر للقفر، لأن الجزر التي ارتبطت بها كانت جزراً عارية، قاحلة، تندر فيها الزّراعة؛ ثمّ هناك أيضاً البحر، البحر الذي هو صحراء أخرى.

س **صحراء من الماء!**

- لوران غسبار: إذاً، ترى أن قصيدة «أجساد ناهشة» هي الأجساد البشريّة التي تتلاقى وتتنامى وتنحلّ. والصّحراء تعود هنا أيضاً عبر الأجساد، وهذا ما يثيرني أيضاً. هذه القصيدة، وقصيدة «أشجار اللّوز» كتبتهما في

الفترة نفسها تقريباً. انبثقت الدفقات الأولى من قصيدة «أجساد ناهشة» وأنا في الشّرق الأوسط، وكذلك بعض المقاطع. أمّا البناء الكلّي فقد اكتمل في تونس وفي باثموس باليونان.

س **قصيدة «البيت قرب البحر» شكَّلت أبجديّة شعريّة جديدة، إذ نراك تنزع فيها إلى نوع من الاقتصاد اللّغوي.**

- لوران غسبار: تماماً؛ وأنت لا تجد فيها ذاك الفيض اللّغوي الذي تجده في أرض مطلقة.

س **ثمّ تجيء الكتابات النّثريّة متأخّرة مثل كتابيك «دفاتر القدس»، و«أوراق وملاحظات». وكتاباتك الأوتوبيوغرافيّة هذه تبدو وكأنّها تعويض عن غياب الأنا في شعرك!**

- لوران غسبار: أجل، إنّها جزء من دفاتري، وهي أشياء أدوّنها يوميّاً؛ أشياء نهاريّة جدّاً، لقاءات وأحداث وملاحظات أسجّلها في دفاتري، مايقع كلّ يوم.

س **والآن - مع إيغالك في السّن - نراك وكأنّك تعود إلى سنوات الطّفولة وأوّل اليفاعة، عندما كنت تدوّن أشياء الحياة التي تدور من حولك في جبال الكاربات؟**

- لوران غسبار: أجل، ولكن لديّ أيضاً ورشة شعريّة كبيرة؛ لي مشاريع شعريّة كثيرة غير مكتملة آمل أن أحصل على الوقت الكافي لاستكمالها. أشياء غير تامّة، أشتغل عليها منذ سنوات طويلة. شذرات مكتوبة على أوراق متناثرة. انظر أشياء مثل هذه مثلاً.

وقدّم لي ورقة صغيرة عليها بعض الكتابات.

س كيف تتمّ لديك الكتابة؟

- لوران غسبار: تنبثق القصيدة في الأوّل من صورة، من حدث، من علاقة مع الأشياء أومع الطبيعة. مثلاً تشكّلت لديّ منذ جئت إلى تونس علاقة مع البحر. وهنا ينشأ حوار مع الأشياء، خاصّة مع البحر اللّيليّ، لقد كان كشفاً في قصيدة «البيت قرب البحر»، كنت أسمع البحر في اللّيل، وهذا شيء جديد، هنا أجد نفسي وقد غادرت الصّحراء، وإن كنّا لا نغادر الصّحراء أبداً. لقد كانت قصيدة «البيت قرب البحر» كلمة أخرى.

س أنجزت ترجمات شعريّة من لغات عديدة، لراينر ماريا ريلكه، وجورج سيفيريس، وقسطنطين كافافيس، ودافيد هربرت لورنس، وبيلنسكي. عن أيّ شيء كنت تبحث لدى هؤلاء؟

- لوران غسبار: إذا لم يكن الإنسان مترجماً محترفاً، فإنّ التّرجمة - كما هو الشأن في حالتي - ستكون سرقة كما كان يقول صديقي سيفريس في تعبير ساخر: أنا أترجم لأسرق القصائد.

س عرفت ريلكه مبكّراً، فما الذي شدّك إليه؟

- لوران غسبار: ما شدّني إليه هو أساساً المراثي، مراثي دوينو، لقد هزّتني هذه الأناشيد من الدّاخل، وحاورتني في العمق، وتشكّلت لديّ بعد سنوات من القراءة طريقة للدّخول فيها ومعايشتها.

س أقصد ماذا أحببت في شعر وفي فكر ريلكه، فالظّاهرتان لديه هما شيء واحد؟

- لوران غسبار: أعتقد أن ما أحببته لديه، أو قل ما بحثت عنه لدى ريلكه هو ذاك الانفتاح على العالم، واتّساع الرّؤية الشّعريّة، من ثَمَّ تجنّب

الأشياء الضيّقة والفقاعيّة.

س **وبيلنسكي؟**

- لوران غسبار: بيلنسكي مختلف جدّاً عن ريلكه. وتكمن عبقريّته في قدرته على القبض على أشياء جوهريّة، أساسيّة بالنّسبة إلى الإنسان. لقد نجح بيلنسكي في التّعبير عن هذه القضايا الميتافيزيقيّة الكبرى بلغة الحياة اليوميّة، ومن خلال الوقائع والحوادث اليوميّة. وأنا أعتقد أن هذا شيء خارق للعادة.

س **ربّما قسطنطين كافافيس هو أوّل من أدخل هذا البعد الميتافيزيقي للفعل اليومي، خاصّة في قصائد الشّيخوخة؟**

- لوران غسبار: أجل. بيد أنّه لا يوجد لدى كافافيس هذا الهوس الميتافيزيقي. كفافيس شاعر. أستطيع أن أقول عنه إنّه مادّي بشكل مطلق، شاغله الشّعري الأساسي حياة الجسد من جهة، والتّاريخ من جهة أخرى. وليست لديه أيّة ضرورة ميتافيزيقيّة. ولا أجد عنده تلك الأشياء التي أجدها عند ريلكه أوبيلنسكي أوجورج سيفيريس، وهي ذاك الانفتاح الميتافيزيقي وذاك الحس الأونيفرسالي، الحسّ الكُلّي.

س **ترجمت أيضاً مختارات من شعر الرّوائي الإنكليزي دافيد هربرت لورنس الذي يتحدّث كثيراً عن الجسد، وعن الوعي والمعرفة اللذين يتأتّيان عن طريق الدّم، وأنا أعتقد أنّك أقرب إلى لورنس منك إلى كفافيس، فأنت القائل إن اللّغة والحياة هما شيء واحد.**

- لوران غسبار: أجل، أجل. بيد أن الجسد لدى لورنس يشكّل جزءاً من عالم غير محدود. إنّه على مستوى الكون اللانّهائي، إنّه يربط الجسد

بالكونيّ، وهذا ما شدّني إلى لورنس.

س **هو صوفي بشكل من الأشكال. أعود إلى الشعر. ماذا تقول عن الشّعر الفرنسي اليوم؟ كيف تجده أنت الذي فتّحت عينيك على البناة الأُوَل لحداثة هذا الشّعر: رامبو، وملارمي، وبول فاليري، وبول كلوديل، وسان جون بيرس، وبيار ريفردي، وجورج شحادة، وطبعاً صديقك روني شار؟**

- لوران غسبار: يتمتّع الشّعر الفرنسي اليوم بحيويّة كبيرة، إذ نجد فيه كلّ أشكال التّجريب التي نتصوّرها. إنّه شعر مثير ورائع. هناك اليوم أسماء لابدّ من ذكرها: إيف بونفوا، فيليب جاكوتي، جاك دريدا، جيمس ساكري، بول دي بوا، ثمّة عدد كبير من الشّعراء الجيّدين، ولا أحد يدري من سيصمد منهم.

س **أذكر شاعراً آخر، أعطيتني يوماً قصيدة له هو جون بيار لومير وقد أحببت شعره.**

- لوران غسبار: أجل، جون بيار لومير أنا أيضاً أحبّه، وهوشاعر مسيحي. هناك أيضاً جون غروجان؛ غريب أننا ننسى دائماً الأساسي!

س **في النهاية، أريد أن أعرف أيّ معنى تمنحه لهذه الكلمة: الضّوء؟**

- لوران غسبار: الضّوء مفهوم متداخل المعاني. هناك المعنى الفيزيقي للضّوء، للشّمس، وهناك في الآن نفسه ضوء الجسد الذي يصّاعد من الأرض. ثمّة في الجسد مادّة تنتمي إلى السّماء الكونيّة. ثمّة نور العقل ونور الفهم والنّور الإلهي الحالّ في العالم والأشياء.

س **والبحر؟**

- لوران غسبار: البحر مثل الصّحراء. إنّهما من أرومة واحدة.

إيتل عدنان

فعل الخلق فعل شعري والعالم قصيدة كبيرة

إيتل عدنان، جاءت إلى تونس لتشارك في معرض مدينة تونس رسم على الورق. إلتقيتها هناك، وكانت تبدو مبهورةً ومنخطفة بالعالم والأشياء وكأنّها طفلة رسولة عبرت للتوّ حدائق مظلمة وحقيقيّة؛ فعرفت أن أمري معها يبتدىء بالشّعر. قلت لها:

س **ما القصيدة؟**

- قالت: القصيدة هي الأشياء التي نتعرّف إليها غصباً عنّا، أي الأشياء التي نُجبَر على رؤيتها.

س **وماذا تمثّل؟**

- إيتل عدنان: تمثّل الحقيقة التي يرفضها النّاس. وهذه الحقيقة هي العالم الذي هو قصيدة كبيرة، لأنّ كلّ فعل خلق هو فعل شعري. الله خلق قصيداً، والشّاعر يرى نتفاً وأجزاء من هذه الحقيقة/القصيدة الكبرى. والشّعر هو أيضاً متفجِّرات، لأنّ الحقيقة تقلق دائماً.

س **لذلك فالشّاعر هو أكبر مقلق في المدينة!**

- إيتل عدنان: ثمّة لدى الشّاعر الحقيقي محبّة وتعاطف مع الأشياء، ومتفّجراته متأتّية من حبّه. فالشّاعر هوحارس الأشياء المفقودة مثلما تحدثت أنت البارحة عن بحر بلا موج.

س **إيتل، أنت ترسمين الشّعر وتقولينه. هل الكلمة لاتكفيك؟**

- إيتل عدنان: لا، كلّ فنّ كاف بحدّ ذاته. الشّاعر غير مُجبر على أن يرسم، يستطيع أن يكتفي بالكلمة؛ بيد أنّ الرّسم بالنّسبة لي هو لقاء مع الطّفولة. إنّه سرّ وعجائب الطّفولة. فالطّفل يحبّ اللّون أكثر مما يحبّ الكلمات؛ اللّون والرّسم بالنسبة له هما بمثابة استراحة، ولكن لا راحة للكبار؛ إذن يصير الرّسم كذلك شعرا؛ وعلى ذكر الشّعر، هناك خطأ آخر إذ يعتقد النّاس أن الشّاعر يعيش مع التهويمات في السّماء؛ صحيح أنّ النّجمة جميلة، ولكن الشّاعر يحبّ الأرض، يحبّ الطّين، والشّعر يصدر عن هذه الأشياء المحيطة بنا؛ أرسطو قتل الفلسفة؛ لماذا؟ لأنّه حدّد كلّ شيء مثل الآلة الحاسبة. قال: هناك الجسم والرّوح، ونسي وحدة الكون.

س **هذا يقودنا إلى موقع الشّاعر في المدينة والتّاريخ؟**

- إيتل عدنان: بالنّسبة لي، ما أريده من الشّعراء والرسّامين والموسيقيين هوأن يعيدوا للعالم وداعته؛ هناك عُنف يومي يعيشه النّاس، وهو شيء مفزع، هناك رقابة على الفكر، ولا رقابة على الأفلام الرّديئة التي تعلّم العنف للشعب. يُسكتون الشّعراء، وينشرون الأفلام الرّديئة. ويعتبر الشباب السّينما مدرسة للعنف، والذي يواجههم يقولون إنه رجعي. هذا مُهمّ جدّاً لديّ، وأريد أن أقول لك شيئاً: إن المثقفين الذين لايمارسون المحبّة هم أشباه مثقفين؛ لأنّ المحبّة حوار متواصل مع الآخرين. في بيروت وقبل الحرب رأيت النّاس يصفّقون في قاعات السّينما للأميركي الذي يقتل الهنديّ الأحمر. وبعد شهرين رأيتهم يتقاتلون. لابدّ -في رأيي- من ظهور أخلاقيّة جديدة، حسّ ديني جديد. لا بد -في كلّ الحالات- من ترميم صلات النّاس فيما بينهم.

س **وأنت كيف تواجهين العنف؟**

- إيتل عدنان: بالقصيدة؛ كتبت أخيراً قصيدة طويلة أسميتها: «قيامة عربية»، فالعرب إذا لم يتحاوروا، وإذا لم يعيدوا إلى قلوبهم الرّحمة والتّسامح والتّواضع، فسيأكل بعضهم بعضاً مثل ما وقع في لبنان؛ لأن الحرب قائمة في الدّاخل، في أعماقنا؛ وهذه القيم التي ذكرت هي التي ستعدّل الميزان، والشّاعر هو الذي يدقّ أجراس الخطر.

س الشّاعر والنّاس والمدينة: العلاقة االسّرّية والتّاريخية. أنت -بوصفك شاعرة- كيف وجدت هذه المدينة؟

- إيتل عدنان: تونس تذكّرني بمدن عربية أخرى أناسها يشعرون برغبة في التواصل مع الآخرين، وتونس مفتوحة من قديم، كانت لها حوارات مع العرب والعالم. وهذا يظهر في طريقة حياة النّاس، في بيوتهم. رأيت بيوتاً كثيرة يمزجون في عمارتها القديم بالجديد. هناك أمل كبير في تونس رغم المشاكل المختلفة. وأنا عندما دخلت المدينة أحسست أن العرب هم وحدهم الذين حافظوا على الحسّ الشّعري حتّى الآن؛ وهذا دليل حياة؛ فالشّباب يعيشون الشّعر، يقرأون، يحسّون كما في القديم، يعرفون مايقع، كما في سوق قديمة حيث يجتمع كلّ النّاس؛ ذهب الجمل، وجاءت السيّارة، ولكن، ما إن نجتمع نحن -العرب- حتّى نتكلّم عفويّاً عن الشّعر. إنّه حضور الشّعر الرائع. هم لايطبعون شعرهم، ولكنّهم يستعملون الذاكرة.

غي غوفيت

صيّاد الماء [1]

الشعر هو عبور الروح في الكلام

في خريف باريسيّ بعيد وفي ضحى مشمس تمّ هذا الحوار مع الشاعر البلجيكي غي غوفيت في مكتبه بدار غاليمار، حيث انتقل بعد أن اغلق أبواب دار نشره الصغيرة التي كان يطبع كتبها بيديه... كنّا التقينا قبلها ذات صيف في مدينة لوديف جنوب فرنسا، وأقمنا في البيت نفسه، وتواعدنا على اللقاء مرّة أخرى في باريس.

بدا لي غي غوفيت عندما عرفته ومن الوهلة الأولى دافئاً وحفيّاً بمن يلتقية... كان يأتي في الصباح إلى صالون الإفطار متهلّلاً مبتهجاً بالعالم، بالنّهار، يتحدّث إليك وابتسامة واسعة تضيء وجهه وبصوت منطلق وحميمي وبحسّ من الرّفقة وكأنّه يعرفك منذ زمن طويل... قلت في نفسي: هذا المأخوذ بالعالم والأشياء لابدّ أنّه شاعر حقيقي... بدا لي بسيطاً وعميقاً مثل قطرة ماء. وعندما قرأت شعره ترسّخت لديَّ هذه الصورة فالرجل شبيه بل متماهٍ مع شعره الذي هو أيضاً نشيد احتفاء بالعالم.

ماذا أقول عن غي غوفيت؟ إنّه في رأيي شاعر البداهة، تصدر عنه القصيدة كما يصدر الضوء عن الحديقة أو الزّرقة عن البحر... هو صيّاد الماء[1].

---

1 - «صيّاد الماء»: عنوان أحد دواوين غي غوفيت الشعريّة.

حافظ على سرّ ذاك الخيط اللاّمرئيّ والذي ينقل السّيال الشعري من العالم الداخلي المحتدم والذي هو ليس من طبيعة لغويّة إلى عالم اللغة. فهو لا يكتب كلمات وإنّما يترجم أعماقه. شعر غي غوفيت كما يقول أحد النقّاد: «هو يوميات حيوان بحري يعيش على الأرض، ويريد أن يطير... » قصيدته غنائيّة بلا تفعيلة أو إيقاع، مادّتها مزيج من أشياء الحياة اليوميّة البسيطة والأحلام البعيدة... مأخوذ بالرسم الهولندي. يبدو لي شعره وكأنه رسم لطبيعة صامتة كما في هذا المقطع الذي يبدو وكأنّه توصيف لأحد لوحات جورج براك:

سكّين ومشط فوق الطاولة

الواحد قرب الآخر

والصّمت فوقهما

أكثر عمقاً من البحر

س **عزيزي غي، كيف نبدأ حواراً موجهاً لقارئ عربي لم يسمع من قبل بهذا الاسم، باستثناء ترجمات لقصائد متفرّقة صدرت كما أخبرتني في بعض المجلات اللبنانيّة؟**

- غي غوفيت: أختصر سيرة حياتي: ولدت في منطقة اللورين البلجيكيّة على حدود ثلاثة بلدان هي بلجيكا، وفرنسا، ولوكسمبورغ. وبعدها ظللت وباستمرار أعيش على التخوم... على الحوافّ؛ لأجل ذلك كانت لديّ دائماً الرغبة في الذهاب والانطلاق إلى الأقاصي. ليس لي حسّ قومي طاغ، ولا أستطيع أن أقول أنا بلجيكي أو فرنسي ولا أنا من اللوكسمبورغ أنا ابن هذا العالم.

س **حياتك كما تصفها شبيهة هي أيضاً بالكتابة. فهي تقع في المفترق في مجال العبور والتحوّل، وهي دائمة الانفتاح على العالم!**

- غي غوفيت: أجل أنا رجل تقاطع الدروب لذلك تجدني لا أميّز بين الثقافات فأنا لا أشعر أيضاً بانتمائي بشكل قاطع إلى الثقافة الفرنسيّة، ولو أنّي أكتب بهذه اللغة التي هي لغتي، فإنّي أشعر بالانتماء إلى كلّ الثقافات، وقراءاتي من كلّ بلاد العالم، من إنجازات كلّ الشعوب.

س **والكتابة.. كيف بدأت لديك؟ أعني أسطورتك الشخصيّة التي تبرر بها وجودك كشاعر؟**

- غي غوفيت: يعود الأمر إلى سنّ العاشرة أو الثانية عشرة. كنت طفلاً متوحّداً جدّاً، طفلاً يقضي أوقاته تحت طاولة الصالون، يتفرّج على الآخرين ويلعب بعساكر صغيرة من رصاص كما كانت اللعب في ذلك الزّمن. ثمّ شيئاً فشيئاً، ولأنّي لا أتحدّث مع أيّ كان، ولأنّ أبي لا يسمعني صرت أكتب لنفسي. أكتب قصصاً. أدوّن أحزاني وآلامي الأولى، أعبّر عنها بقصائد لأنّ معلمي في المدرسة كان يحبّ الشعر ويحفِّظه لنا عن ظهر قلب. هكذا تعلَّمت الكتابة. وفي السابعة عشرة نشرت مجموعتي الشّعريّة الأولى. كان كتاباً رديئاً جدّاً وقد اختفى.

س **ما هو عنوانه؟**

- غي غوفيت: عنوانه «الأحمر اليوميّ» وهو نشيد احتفاء بأبي، احتفاء بالعمّال، بنضال الإنسان الذي يخوض غمار الحياة. هو احتفاء بالأخوّة الإنسانيّة. إنّه كتاب سخي بالمشاعر يقع في أجواء ثورة ماي 68 الطلاّبيّة، بيد أنّه شعر متأثِّر إلى حدّ كبير بـ(لويس أراغون)، وهي

تأثيرات كنت خضعت لها. ثمّ -ولحسن الحظ- اختفى ذلك التّأثير... بعد هذه المرحلة صمتُّ طيلة تسع سنوات لم أكتب فيها شيئاً. أغرقت نفسي في قراءة النصوص الصوفيّة، ولم أقرأ غيرها حتّى إنّي شرعت في تعلُّم اللغة العربية لأتمكَّن من قراءة القرآن في نصّه الأصلي. قرأت الإنجيل، وقرأت الأحاديث والتفاسير، قرأت كتاب الموتى المصري، قرأت الطاو والتيكنغ.. وفي الأخير بقيت مع كتابين هامّين هما التّوراة، والقرآن. ظللت على هذا الحال تسع سنوات لم أكتب خلالها بيتاً واحداً من الشعر. كنت أعتبر أن نصوص الكتاب المقدَّس أهم مما أستطيع أن أكتبه.

هنا قاطعته، قلت له الجملة نفسها التي كنت سمعتها من الشاعر جون غروجون قبل سنوات في حوار أجريته معه في هذا المكان نفسه ثمّ في بيته:

س **قال غروجان الكلام نفسه الذي تقوله أنت الآن. قال: «لو كان لديّ القرآن ما كتبت حرفاً.» ومن المعروف لدى مؤرِّخي الثقافة أنّ الكلمة مقدّسة لدى الشعوب الساميّة. وهي تحيط -كما قال غروجان- بكلّ التجربة الإنسانية. إذاً، وحسب هذه النظريّة فإنّ البشر ليسوا في حاجة لخلق نصوص... أسوق مثلاً: الكاتب العربي في القديم أدرك ذلك حدساً إذ أغلب نصوص النثر العربي التي كتبت بعد ظهور القرآن تبدو وكأنها محاولة للارتقاء إلى النصّ القرآني، تحاول الاقتراب من الإعجاز القرآني... مع إحساس مسبق بالاستحالة، فالكمال تمّ في الماضي...**

- غي غوفيت: أجل أفهم ما تقول.

س **إذاً، الينابيع التي غذّت عالمك الشعري ومنحتك هذا التفرّد هي تجربة العزلة وقراءاتك الصوفيّة.**

- غي غوفيت: أجل، تستطيع أن تقول هذا. نعم العزلة وتأمّلات كائن حيّ وعى فناءه، فيتساءل وهو يتفكّر في عجائب العالم. قلت في نفسي: لابدّ من تمجيد العالم. من مديح العالم. فالعالم جميل. إذاً، من أين جاء هذا العالم؟ وبدأت تتوالد الأسئلة الكبرى في ذهني. أسئلة نستطيع أن نقول إنها فلسفية، وعبرها كانت أجوبتي شعريّة، كانت تغنّياً بجمال العالم. تغنّياً بالسماء وبالأشجار وبجمال البشر. لقد أدركت مبكراً أنّ مصيري هو الفناء، وانّي منتهٍ يوماً ما؛ لذا طرحت أسئلة عن نفسي وعن وضعي في هذا العالم وعن وظيفة الكتابة ودورها. قلت: إذاً، علينا أن نكتب ما نعيشه ونحسّه، وألاّ نكذب مطلقاً. وألاّ نكتب كي نكتب، أي أن لا يكون هدف الكتابة هو الكتابة... وألاّ نكتب لفبركة كتب. وألاّ نكتب بحثاً عن الشهرة. فضلاً عن ذلك فليس الشعر ما يختاره الإنسان إذا ما كان يبحث عن الشهرة وذيوع الصيت، على الأقل في الغرب. وفي هذه الحال على الكاتب أن يختار الرواية... قلت مخاطباً نفسي: عليك أن تكتب شيئاً حيويّاً لأنه مهمّ ورائع أن يمضي الإنسان إلى أعماق نفسه، ومن خلال ذلك يمسّ أعماق كلّ البشر.

س **كيف عدت إلى الكتابة بعد هذا الصّمت والتوقّف الذي استمرّ تسع سنوات؟ الصّمت أيضاً دليل على الصّدق الذي تتحدّث عنه...**

- غي غوفيت: عدت إلى الكتابة لأنّني في هذه الأثناء بنيت بيتي بالكامل. رفعته من الأرض، شيّدت بيتاً من طابق واحد فوق مساحة مئتي متر مربع. وهو بيت كبير بنيته لأطفالي، لعائلتي... وأنا أحفر الأسس

في الأرض استولى عليّ إحساس قويّ أنّي كائن نوميدي رحّالة، كائن اجتماعي لا يريد أن يستقرّ في أرض أنا لست سوى عابر لها... وكلّنا عابرون. كنت أحسّ بأنّي رحّالة مسافر على الدّوام... فكتبت قصائد مفارقة لفكرة البيت وكلّ البيوت التي تعني الاستقرار، بل التي تحتّم على الإنسان الإقامة في المكان نفسه. إذن كتبت حينها قصائد مفارقة لوضعي... قصائد في مديح السفر والترحال وجعلت عنوانها (نومادي)، أي ترحال Nomadie[2] وهي كلمة غير موجودة في القاموس الفرنسي. هي كلمة نَحَتُّها أنا نفسي. ويفتتح هذا الكتاب الشعري بنشيد بشتوني أفغاني. وبمقطع من سان جون بيرس.

وفجأة بدأ غي غوفيت في ضوء ذلك الضحى المتسرِّب من نافذة مكتبه في دار غاليمار في باريس يتلو عليّ القصيد باللغة البشتونيّة الأفغانيّة:

سريرك سجين البيت الأبيض

بيد أنّي الآن

أستذكر رياح الخيمة

ثم أنشد لسان جون بيرس:

طبول المنفى توقظ على التخوم

الأبديّة المتثائبة فوق الرّمال...

- وأردف: إذن وكما ترى، فأنا لست بلجيكياً ولا فرنسياً، أنا تونغوزي.

2 - نوميديا أو نوميديا البربريّة: هو الاسم اللاّتيني القديم للجزائر، ومنه اشتقّت اللفظة الفرنسيّة (نوماد) وهي صّفة ونعت للشخص المترحّل باستمرار فيقال عنه نوماد nomade أو نوميدي، أي لا يستقرّ في مكان، أو لا يستقرّ على حال.

والتنغوز شعب مغولي مترحِّل يعيش في نواحي الياكوسي من سيبيريا. وأنا أشعر بأنّي تونغوزي دون أن أكون تونغوزياً. كتبت -إذاً- هذا القصيد في مجموعة «ترحال»:

من غرفتي الصقيعية

أحتفي بالسّهوب

التي تشعل نوافذي

ستة وثلاثون حصاناً ناريّاً

ثلاث خيم منغوليّة

بساط أوردتي الأحمر

وهذا المنزل لم يعد

سوى حصاة أتنقَّل بها وهي في جيبي

يعني أنّني أنقل كلّ شيء معي. وهكذا أنا، ما إن ألمح الجليد من النافذة حتى أشرع في الاحتفاء بالمسافات والأقاصي، بالعالم الذي يمتدّ أمامي، أهجر كلّ شيء، ولا يعود البيت سوى حصاة في جيبي.

س كان جيلك مأخوذاً برامبو.

- غي غوفيت: وأساساً ببودلير.

س **بيد أنّك أحد القلائل ممن أحبَّ بول فيرلين، وأعاد إليه الاعتبار حتّى إنّك وضعت كتابين حوله... ما الذي جعلك تخرج فرلين من النسيان الذي أحيط به، وتعيده إلى دائرة الضوء؟**

- غي غوفيت: في تلك الفترة كنت أعيش في شارل فيل ميزيار، وهي مدينة رامبو. ومن غير الممكن -وأنت تعيش في شارل فيل- أن تكتب عن رامبو في المدينة التي بصق هو نفسه عليها... أيضاً، كان يقال دائماً إن لديّ جانباً فرلينيّاً... فرلين الذي أهملته لسنوات ولم اكن احبّه. وقد انتظرت 47 سنة لأحبّه لأكتشفه، ولأعيد قراءته حقاً. كنت أعرف -مثل الآخرين- بعض القصائد التي حفظناها في المدرسة. ولم أكن اعرف أكثر من ذلك. ثمّ -فجأة- أحسست في منفاي في الكيبيك برغبة جارفة في سماع موسيقى اللغة الفرنسية. آه ! هنا لابدّ من العود إلى بول فرلين. إذن عدت إلى شارل فيل، وقرأت كلّ أعمال فرلين. ووقعت في غرام هذا الشاعر العبقري غير المتكلِّف. يقال دائماً رامبو هو العبقريّة. رامبو -في رأيي- مُشاهِد، وفرلين شاعر العواطف الجياشة، شاعر الكآبة. الحياة الشخصية لا تهمّني، ما يهمّني هو ما يتركه الإنسان من أعمال. أنا أحبّ رامبو ولكنّي لا أؤلِّهه.

س **لا توجد آلهة. رامبو هو أيضاً تأثّر بالآخرين. ثمّة في قصائده الأولى أجواء شعر تيودور دي بانفيل؟**

- غي غوفيت: تأثّر على وجه الخصوص ببودلير.

س **يقال إن صناعة فيرلين الشعرية أكثر إحكاماً. ماذا تقول؟**

- غي غوفيت: أجل، أجل. وأعتقد أن رامبو يدرك ذلك، فقد كتب

يوماً لفيرلين يقول له: أنت فيرلين تعرف كيف تكتب، وأنا أعرف ما الذي يجب أن يُكتَب. رامبو بالنسبة لي لم يكن شخصاً مهمّاً ولكن الذي كتبه مهم جدّاً. بيد أنّي أحبّ فيرلين، وأعتقد أنّه أحد أكبر شعراء اللغة الفرنسية. هذا ما يقوله أيضاً جورج لويس بورخيس. كان بورخيس يقول: فيرلين هو أكبر شعراء فرنسا.

س **أية صور أساسية ظللت تحتفظ بها في حياتك، وكان لها حضور في نصوصك؟**

- غي غوفيت: هي صورة البحر في آخر الحديقة. ولدت في بلد لا بحر فيه، وهي منطقة اللورين البلجيكية... فكنت في طفولتي يخيّل لي أنّي أرى بحراً في آخر الحديقة. بحراً وراء أشجار السرو. وأغلب كتبي تتحدث عن البحر كما في مجموعتي مديح المطبخ البروفانسي. ذاك البحر الذي أصغي إلى دفق أمواجه في حفيف الغصون. البحر الذي ظلَّ يجذبني باستمرار. فأحببت زرقة السماء. وصورة الحصان الأبيض الرمادي الذي كنت أراه كلّ يوم، ثمّ مات فجأة في الحقل.

س **إذاً، كلّ ما بقي هي رموز لعلائق بالمطلق: البحر، السماء، الموت؟**

غي غوفيت: لا، هي الأرض التي نولد فوقها والتي تغذّينا. صحيح أنّي من عائلة عمّالية، ولكن جدّي كان فلّاحاً. وقد حافظت دائماً على الإحساس بالأرض. لقد وُلدت، في الرّيف وعشت 45 وسنة فيه. وأدري أنّي سأموت في الريف. أتمنّى ذلك. يشكِّل الريف ما يقوم عليه معاش الإنسان. الريف يمنحنا ثمار الأرض، والمدينة تقوم بالتعبئة والتغليف. المدينة تعني المصطنع، والشعر لا يكون اصطناعياً.

منذ أن سكنت مدينة شارل فيل، ثم باريس لم أكتب قصائد. لأنّي أفتقد كلّ تلك العناصر التي أعتبرها العناصر المؤسِّسة للشعر وهي السماء، والأرض، والمياه، والأشجار، والتربة، والعشب: كلّ ذاك الذي يغذّي قلب الإنسان بشكل أساسي أكثر مما تفعل الدّار.

(هكذا نطقها غي غوفيت (الدّار) بالعربية.

س **ما أحبّه في شعرك هو ذاك الحضور الغنائي لأشياء الحياة اليوميّة، لا يوجد تجريد في شعرك أو تعالُم أو تلاعب بالكلام الغامض... هي الأشياء البسيطة التي تمسّ أعماق الإنسان في آن واحد.**

- غي غوفيت: لا أدري، لست على علم، فأنا لا أتكلَّم في شعري سوى عن الأشياء التي أعرفها. لست مثقَّفاً ذهنياً. هناك الشعر الذّهني الذي ظهر بعد استيفان مالارمي. أقول: هناك نوعان من الشعر: الأول هو الشعر الغنائي شعر مدرسة فرلين الذي يغنّي العالم، والثاني هو شعر الأساتذة، وهو يتكاثر اليوم بشكل متزايد.

أيضاً لم يكن هناك أساتذة شعر آخر القرن التاسع عشر، باستثناء استيفان مالارمي. بقية الشعراء كانوا إمّا سفراء أو أناساً لديهم المال مثل فاليري لاربو ليون بول فارغ، وغيرهما... أو أناساً يمتهنون أعمالاً أخرى غير التدريس. ومع ظهور القرن العشرين، وخاصّة في نصفه الثاني شهدنا ظهور أعداد كبيرة من المدرسين يكتبون شعراً بلا حسّ وبلا روح. أجل صحيح أن الشعر يُكتَب بالألفاظ، بيد أن هؤلاء يكتبون الشعر انطلاقاً من الأفكار. لا نستطيع أن نكتب قصيدة إذا لم نعش تجربة. يجب أن نعيش أوّلاً، ثم نكتب. هذي بديهة... أنت تتذكَّر ما قاله ريلكه في تلك الصفحة الجميلة التي جاءت في كتابه «رسائل إلى شاعر شاب» ويقول

فيها: «عليك قبل أن تكتب الكلمة الأولى أن تكون قد رأيت كثيراً، وعشت كثيراً... إلخ»، لا نستطيع أن نكتب مجموعة شعرية في العطلة الصيفيّة. أنا لم أكتب عشر قصائد منذ خمس سنوات. أكتب القصيدة عندما تفاجئني هي. عندما يهزّني القصيد يهيّجني. أنا لا أجلس أمام الطاولة بقصد الكتابة. كان هنري ميشو الشاعر البلجيكي يقول: مجرّد الجلوس أمام الطاولة بِنِيّة كتابة قصيد هو قتل للقصيد.

س ألا تؤمن بالاحتراف وبالعمل لتجويد الكتابة؟

- غي غوفيت: أنا أكتب عندما تأتيني الحالة، لذلك تجدني مُقِلّاً. صدرت لي مجموعات: «ترحال» و«مديح للحياة الموعودة»، و«روح من ظلّ»، و«صيّاد الماء». ولقد كتبت باستمرار عن الأشياء الصغيرة في الحياة وهي الأشياء التي تغذّيني. كل دواويني الشّعريّة تشكّلت ببطء، لابد من مرور حوالي خمس سنوات لتتجمّع لديّ قصائد تكوّن ديواناً. كتبت -كما تدري- النثر. كتابي الأوّل كان عن بول فرلين بعنوان «فرلين، سقوف الأردواز والمطر»، ولي كتاب عن الرسام بيير بونار الذي ظلّ طيلة حياته يرسم جسد زوجته.. عنوان الكتاب «بسعادة عارية دائماً». كتبت هذا الكتاب لأمجّد الجمال الذي يحتفي به الشعراء والرّسّامون ويكرِّسون أنفسهم له. ولأتحدّث عن طفولتي. وقد صدر في سلسلة يشرف عليها بونتاليس عنوانها «هذا وذاك»، وتتمثل في كتابة تجربة قراءة الآخر عبر الأنا.

س في كتابك عن فرلين هناك أيضاً حديث عن الذات عبر الآخر... شيء من الأوتوبيوغرافيا؟

- غي غوفيت: أجل، وقد صدر هو أيضاً في السلسلة نفسها.

س **اطّلعت عليه في سلسلة «الجيب فوليو» التي تصدر عن دار غاليمار.**

- غي غوفيت: إنّه نوع من السيرة الذاتية من خلال شاعر آخر، ولديّ كتابات نثريّة أخرى: «انطلاق وأماكن أخرى». وهو كتاب رحلات حقيقيّة وخياليّة أو ما أسمّيه (السفر الثابت). تسافر دون أن تغادر مكانك، سفر في الخيال... كما أنّ هناك سرد حقيقي لرحلات قمت بها بالقطار إلى الحدود الألبانية اليونانية إلى مقدونيا، وستروغا، وأروي. في هذه الرحلات كانت إقامتي في رومانيا وقبلها كانت هناك أسفار خيالية في الطفولة وداخل الكتب والشعراء. وهناك كتاب «صديق النّهار».

س **إذا فهمت، فإنّ الشعر لديك هو الوله بالحياة وتمجيدها، والنّثر هو السيرة الذاتيّة؟**

- غي غوفيت: الشعر بالنّسبة لي هو التّعبير عن الرّوح والنّثر، هو -بالأحرى- رواية الحوادث... الشعر فوق كلّ شيء. الشعر هو جوهر اللّغة وهو ما يبقى عندما تفنى الحياة.

س **كيف تجد الشعر الفرنسي اليوم؟ أما تزال الفرنسيةُ اللغةَ التي استحوذ عليها الإعلام، والتقنية، والعلوم، وابتعدت بالتالي عن جذورها الضاربة في الحياة؟ أما تزال قابلة لقول كلام الروح كما تسمّيه؟**

غي غوفيت: بالنسبة لي شعر لا حياة فيه هو هذر وتعالُم، هو ليس بشعر. هو شعر لا يثير اهتمامي. هو ليس سوى فبركة قصائد صغيرة تتشكّل من ألفاظ، أو تستند إلى أفكار كما هو الشّأن في الفن اليوم. هناك فنّ خاوٍ يسمّي أيّ شيء فنّاً. هو عبارة عن روث في الطريق. أيّ شيء يعتبرونه

فنّاً. أنا لست من هذا القبيل. يوجد في الفنّ بالنسبة لي شيء من الرّوح، من عبور الإلهيّ في الكلام. ثمّة في الفنّ شيء ينفلت عن الإنسان لا يستطيع الإمساك به أو تحديده. ما يؤثّر فينا هو حضور الرّوح في العمل الفنّي، وهو الذي يلمس أعماق كلّ إنسان بما أنّ لكلّ إنسان روحاً، أمّا افتعال الكتابة فلا يهمّني. التّقية، أي امتلاك ناصية اللغة والصناعة لا تكفي وحدها لكتابة الشعر. هناك أناس فقراء، ولم يدخلوا المدارس لهم حسّ شعري راق. هنا أفكّر في جدّي الفلاّح الذي ربما لا يعرف القراءة بيد أنه عاش شعريّاً.

س **تذكّرت الشاعر محمود في كتاب «داغستان بلدي». محمود الشاعر الشعبي الجبلي الذي لم يذهب إلى موسكو، لم يتعلم الشعر في أكاديمية الابداع السوفياتية، ولا يعرف سوى أغاني الجبال، لا يعرف تنظيرات الأساتذة. ويكتب شعراً متوقّداً.**

غي غوفيت: عاش جدّي شعرياً في علائقه بالحيوانات وبالبشر. الشعر هو أيضاً طريقة في الحياة وفي النّظر إلى العالم والإحساس بالأشياء ومحبّتها... الشعر موهبة. شيء يفلت منّا. شيء يمرّ عبرك نحو الآخرين. هو، إذاً، شكل صلة، أي دين

(هنا يلعب على لفظة دين وهي المشتقّة في الفرنسية من فعل (وصل، يصل RELIER ET RELIGION)، أَي الصلة بالإلهي الشعر لا يمكن أن يفرّق ويقسّم.

س **وكيف تجد الشعر الفرنسي اليوم؟**

- غي غوفيت: كما قلت لك سابقاً في أثناء هذا الحوار. الشعر في فرنسا

اليوم أنموذجان: هناك الشعر الغنائي الفيرليني (نسبة إلى بول فيرلين) حيث يتجلّى الروح في الكلام، وشعر آخر يعتمد المدرسة الإنشائيّة. إنّه شعر التّفكيك، شعر لغوي مبني على أفكار تجريدية. هذا ليس بشعر. الشعر هو الحياة النّابضة.

س ولكن هناك اليوم في فرنسا لوحدها حوالي عشرين ألف شاعر بحسب الإحصاء؟

- غي غوفيت: لاشك أن هذا الرقم موجود، أو ربّما هناك أكثر من هذا العدد إذا أخذنا في الحسبان من لم ينشر بعد، والمجهولين، وغيرهم... أعتقد أن الشعر السائد في رأيي هو الشعر الغنائي الذي نجده في كلّ بلاد العالم لدى كلّ الشعراء إن كانوا عرباً أم هنوداً أم روسيين. الشعر هو ذاك الدفق الأوّل للكلمة ولا شيء آخر. ذاك الدفق الذي ينطلق ليمضي للآخرين، والذي يمضي بعيداً هو الشعر، والبقيّة تراكيب ذهنيّة لا يبقى منها شيء.

س مَنْ من شعراء فرنسا اليوم تنسحب عليه هذه المقاييس؟

- غي غوفيت: أناس أحبّهم، وأعتبرهم شعراء حقيقيين اليوم. أجل، هناك الكثير. يجب أن أذكر لوران غسبار وهو يعيش في تونس.. أذكر جاك دريدا. جون غروجان ولو أنّه غاب عنّا. جون بول لومير، وبول رو، وأذكر الأقل سنّاً: هناك آلان جوفروا، جون ميشال بولبوا...

س ومَنْ يمثِّل الشعر الآخر المصطنع، أو ما تسمّيه الشعر التقني المفبرك؟

- غي غوفيت: أناس من أمثال توركوس يمثِّلون هذا الشعر.

س **وميشال دوغي؟**

- غي غوفيت: أجل ميشال دوغي. كان لديه في البداية نفس. أنا لا أهاجم ميشال دوغي. ولو أن البعدين الأكاديمي والثقافي تسرَّبا في استعماله اللغوي... ليس هو من أهاجم.

س **أجد أن لدى ميشال دوغي ولدى غيره من شعراء فرنسا اليوم كثيراً من التعقيد والإسراف اللغوي... هذا ارتسام قارئ أجنبي لا يدعي المعرفة العميقة باللغة والآداب الفرنسية، فأنا أصغي إلى قلبي؟**

- غي غوفيت: ما تقوله أكيد، ولا شكّ في ذلك. من جهتي لا أستطيع الفبركة. القصيد بالنّسبة لي هو الذي يفرض نفسه عليّ فأكتبه، أنا لا أجبر نفسي على كتابة قصيدة، ثمّ لا أستطيع أن أنتقد شعراء من أمثال ميشال دوغي الذي أعرفه جيّداً كشخص مُحَبَّب لديّ. ولكن أقصد أولئك الذين يطبعون اليوم كراريس، ويجتمعون بشكل عدواني ضدّ الآخرين. وهم يحتقروننا نحن -الشعراء الغنائيين- بوصفنا في رأيهم متحجّرين وهم دعاة المستقبل الشعري. إذا كان هذا هو المستقبل فأنا أرفضه.

س **وماذا تعرف عن الشعر العربي اليوم؟**

- غي غوفيت: لا أعرفه بشكل جيّد. لديّ أنطولوجيا. قرأت لشعراء عرب، ولكن يصعب عليّ تذكُّر الأسماء على خلاف شعراء الفرس القدامى.. أعرف جورج شحادة.. لو تذكر لي بعض الأسماء ربما تساعدني على استحضارها. أدري أن الشعر العربي غنائي في مجمله العام.

س **وأنت كيف تموضع نفسك بين أبناء جيلك؟**

- غي غوفيت: من العسير الإجابة عن هذا السّؤال. أنا شاعر غنائي فيرليني المشرب. كما ترى، أفضّل موسيقى الشعر. الموسيقى تمنحني الشكل. ولكن لديّ موسيقى في داخلي... موسيقى أصغي إليها وعلى إيقاعها تتلاءم الكلمات...

س مِنْ أيّ من معاصريك تحسّ بالقرب؟

- غي غوفيت: الأحياء من الصعب الحديث عنهم. مثلاً سان جون بيرس أنا أفضّل عليه بول كلوديل. وأنا أعتقد أن لدى كلوديل قوّة ونفساً أكبر بكثير ممّا لدى سان جون بيرس. في حين أحببت كتب بيرس الأولى «أناباز، منارات بحرية، منفى عصافير» بيد أنّي لا أحبّ الرجل.

س هل عرفته شخصيّاً؟

- غي غوفيت: لا لم أعرف بيرس بيد أنّه ترك لديّ إحساساً سلبياً. قرأته، ولكن لم ألتق به، لذلك لا أستطيع الحديث عنه، ولكن أصدرت في منشوراتي كتاب بيير أوستر حول دوروتي [3]، وبيرس.

س هنا أريد أن أذكّرك بالشاعر الغنائي ريفردي. هل أنت قريب منه؟

- غي غوفيت: ريفردي هو -في الآن نفسه- التلقائية واللمسة الموفقة، تشعّ لديه الصورة فجأة. هكذا تأتي صوره، ونستشعر صداها في أعماقنا. ماذا أقول؟ من المستحيل شرح الشعر كما لو أنّك تريد تفسير علاقة غرامية. لماذا نحب هذه المرأة لا تلك؟ بسبب كذا وكذا؟ لزرقة عينيها أو لأن أنفها أقلّ طولاً؟ عندما نجزِّئ الإنسان نكون قد كففنا عن محبّته.وكذلك الشعر.

3 - دوروتي هي زوجة الشاعر سان جون بيرس الأميركية.

يواخيم سارتوريوس

في الشّعر الحقيقي ثمّة تبادل دائم بين العالم واللّغة.

وأسأل نفسي: هل هذا الشّاعر تحقُّق سرّي لمقولة هلدرلين إن الشّعراء مثل كهنة باخوس المقدّسين الذين يتجوّلون في اللّيل الأقدس من بلد إلى بلد؟! فهو خدين هؤلاء الكهنة، ولكنّه يجول في ليل الكلمة، فشعره هرمتيّ، غامض عن قصد، أوغامض بوضوح كما يقول الشّاعر الإيطالي جوزيب أونغرتّي. شعره تحديد للحظات هي في الآن نفسه امتلاء وعدم. لديه يتجلّى العالم، وتتجلّى التّفاصيل والجزئيّات اليوميّة في بعديها العادي والميتافيزيقي. يجهد داخل مجتمع وثقافة مُعَقْلَنَتين، تسودهما التّقنية، حتّى يجترح القول الشّعري الذي هو سكن الوجود ونشيده. ويواخيم سارتوريوس – إضافة إلى تجذّره في الإرث الشّعري الألماني – هو منفتح على رياح العالم الشّعريّة. ترجم للشّعراء: جون آزبري، وإدوارد استلين كيمنغز، وولاس ستيفنز، وهو محرّر وناشر أعمال مالكولم لاوري، ووليم كارلوس وليمز. له ثلاث مجموعات شعريّة هي: «أتحدّث عن ماذا»، و«الطّاولة تصير باردة»، و«هذه ليلتي».

التقينا ذات ليل قرب بحيرة شتافلزي في مورناو لأسأله عن تجربته، بمناسبة صدور ترجمة فرنسيّة لمختارات من أعماله أنجزها الشّاعر الفرنسي برنار نويل، وعن اللّحظة الشّعريّة الألمانية. سألته أوّل اللّقاء عن ينابيعه الشّعريّة والسّرّية القصيّة، هناك حيث تبزغ القصيدة في حيّز ما، في الحياة، وفي اللّغة. سألته عن طفولته في تونس على بحر قرطاجنّة أمام خليج القردة، عن سنوات التّكوين، والقراءات الأولى، أيّام أصياف قرطاج، والحجارة الرّومانيّة المتناثرة بين أشجار الأوكاليبتوس على تلّة

بيرصة، وبحر خليج تونس الملتمع في الظّهيرة، وجبل بوقرنين من وراء غيوم الخريف وقطار الضواحي الكهربائي الأبيض الذي مايزال يسير في ذاكرته بين زهور المارغريت الصّفراء وزهورالبوغانفيلييه القرميزيّة وتحت نخيل ضاحية المرسى حيث البيوت الفرنسية الكولونيالية والعمارة التونسية ذات الملمح الأندلسي والعثماني.

قال: أعتقد أن هناك شيئ هامّ جدّاً في حياتي، وهو البحر المتوسّط، البحر الأبيض المتوسّط الذي هو ضوء وفضاء، أكثر منه شيء آخر. بعدها بزمن شرعت في قراءة كتّاب لاتينيّين منسيّين، مثل هوراس وكاتول، وكتّاب عرب مثل كاتب ياسين، وعبد الكبير الخطيبي، وشاهدت أعمالاً سينمائيّة، مثل أفلام يوسف شاهين. لقد ظللت مشدوداً باستمرار إلى طفولتي على البحر في المرسى (ضاحية قرب قرطاج) بتونس، تلك التي تقع في المركز من تجاربي؛ هذا عن الينابيع القصيّة في واقع الحياة. أمّا نشيد العالم، فقد أصغيت إليه، ولأوّل مرّة، في تونس. أمّا الأصول البعيدة في الأدب، فأعتقد أنّ هناك في البدء ثلاثة أسماء هي: هلدرلين بطبيعة الحال، وراينر ماريا ريلكه، وشاعر فرنسيّ لا يتمتّع بشهرة كبيرة، هو بيار جون جوف، وهو شاعر كاثوليكي جدّاً، ولأنّه كاثوليكي فثمّة لديه، وعلى جميع الأصعدة، إحساس حادّ بالخطيئة.

س القراءات هي أيضاً وكما تدري، اكتشاف للأنا في نصّ الآخر، أنت، ماذا وجدت لدى بيار جون جوف؟

- يواخيم سارتوريوس: أعتقد أن جوف يجسّد التّمزّق، وأن القصيدة لديه هي كخطف البرق، لا بدّ للعالم أن يشتعل في القصيد، إذا ما كان القصيد حقّاً قصيداً. من هذه النّاحية فإنّ جوف قريب من رامبو. وأعتقد أن القصيد الجيّد هو نوع من الظهور والتّجلّي Epiphanie، هو بارقة،

والشّاعر يصير منخطفاً ومأخوذاً إذ يرى تفاصيل العالم وحركته متمظهرة في القصيدة. وفي رأيي، إذا ماجسّدت القصيدة هذا الاحتراق وهذه الإضاءة، وهذا الإفراط، حينئذ تصل القصيدة، وبشكل ما، إلى إيقاف هذه السّاعة الميكانيك الكبرى التي هي العالم، على اعتبار أن العالم شبيه بساعة عملاقة، بآلة للزّمن.

س كيف كان اقترابك الأوّل من القصيدة، أي همّك الشّعريّ الأوّل؟

- يواخيم سارتوريوس: يجب القول إني كنت وباستمرار قارئاً نهماً، ولكن، أعتقد أنّي تجنّبت باستمرار، وإلى الآن، أن يطغى لديّ واقع الكلمات، أو الواقع اللّغوي على الواقع الفيزيقي؛ أي ألاّ تتحوّل الكلمة لديّ بديلاً عن الحياة، بيد أنّ دخولي عالم الشّعر، بالمعنى الدّقيق والموضوعي كان بمناسبة حادثة موت فرنك أوهارا في نيويورك. كان أوهارا شاعراً من جماعة البيتنيك، وصديقاً لجاك كيرواك، ولورانس فيلان، وصديقاً لغاتي. بمناسبة موت أوهارا نظّم أصدقاؤه قراءة شعريّة ضخمة في كنيسة القدّيس ماكس في غرينويتش في نيويورك، استمرّت هذه القراءة عشرين ساعة. كلّ الشّعراء ذوي الشهرة الكبيرة في الولايات المتّحدة قرأوا في تلك اللّيلة أشعارهم في هذه الكنيسة، كانت اللّيلة حدثاً هزّني من الأعماق، كنت متأثّراً شديد التّأثر، وفي تلك اللّيلة أيضاً عشت بعمق قوّة الكلمة، كان عمري تسع عشرة سنة.

س والكتابة، كيف دخلت هذا اللّيل الهيراقليطسي (نسبة للفيلسوف اليوناني هيراقليطس) ألا وهو ليل الكتابة؟!

- يواخيم سارتوريوس: كنت أكتب باستمرار. كتبت روايات. كتبت قصائد رديئة عندما كنت في السّابعة عشرة. ولكن، وبعد تجربة تلك

اللّيلة في نيويورك، وبعد ذاك اللّقاء مع ذاك العدد المهول من الشّعراء الأميركان بدأت أترجم وأكتب بشكل جدّي.

س لماذا الشّعر، هذاالجنس الأدبي الذي يعدّ الأقدم، رافق الإنسان من عصوره الأولى، واليوم لم يعد كثير من الناس يستسيغونه؟

- يواخيم سارتوريوس: لديّ جواب شديد البساطة، لأنّني أعتقد أنّنا نقول أشياء من خلال الشّعر لا نقولها في وضعيّات أخرى، وأرى أن التّعبير الشّعري هو التّعبير الأكثر حميميّة، والأكثر ذاتيّة بالنّسبة إلى الكائن البشري. كنت ذكرت لك سابقاً أنّه ثمّة علاقات أساسيّة نادرة في حميميّتها: علاقة الزوجين، والعلاقة الثنائيّة الثّانية هي علاقة المعماريّ بالبيت الذي يبنيه، والثّالثة هي تلك التي تنشأ بين الشّاعر ومترجمه، في الحقيقة، كنت دائماً أحبّ التّرجمة، ويبدو لي أنّها الوسيلة الأكثر تمكيناً للإنسان من النّظر في لغته الأصليّة. هناك تلك الآبدة التي قالها الشّاعر الأميركي روبرت فروست وهي أن الشّعر هوذاك الجزء الذي يضيع في أثناء التّرجمة.

س ترجمت أعمال مالكولوم لوري صاحب رواية «تحت البركان». ماذا تبغي من وراء نقل النّصوص؟

- يواخيم سارتوريوس: ما استهواني في عمل التّرجمة هوتمنّع القصيدة ومقاومتها للنّقل، وصراعك مع ذلك الجزء من القصيدة الذي يضيع في أثناء التّرجمة، والذي ذكره روبرت فروست.

س هذه التّرجمات هي أيضاً أبعادُك الذّاتية؟

- يواخيم سارتوريوس: إنّها اكتشاف للذّات عبر الآخر، وفي الآن نفسه

هي اكتشاف لأبعاد أخرى في حدّ ذاتها؛ ولعلّ الاكتشاف الأهمّ هوأنّنا كلّنا ننتمي إلى نهر شعريّ واحد، يعني إن كانت سافو، أو سان جون بيرس، أو طاغور، أو أحمد شامل، فإنّه دائماً الصّوت نفسه؛ وأنا أعتقد أنّه في مواجهة تجربة العدم الوجوديّة، وتجربة العبث اللذين يعيشهما الإنسان، ويكتنفانه من كلّ صوب، فإنّ الحسّ بهذه الاستمراريّة الشّعريّة يشكّل لدينا نعمة كبيرة.

س أتُمثِّل قصيدتك التقاطاً للحظات من تفاصيل الحياة اليوميّة، هي في الآن امتلاء وعدم؟.

- يواخيم سارتوريوس: أعتقد أن ثمة جهداً لدى الانطلاق من الواقع المادّي، من ملاحظة الواقع الماثل، لأنه في القصيدة الحقيقية هناك باستمرار تبادلاً دائماً بين العالم الواقعي وبين اللّغة؛ إذاً، فإنّ التّفكيرالشّعري Poétologique هو أيضاً تفكير حول طرق تأثير الكلمة في العالم، لذا فأنا أريده أن يكون هذا الجهد صارماً جدّاً، ودقيقاً جدّاً لتسمية الأشياء، وهو يقودنا في أحسن الحالا إلى نوع من الامتلاء. فإشكاليتي هي أنني مأخوذ بتلك الهشاشة التي في العالم، بطبيعته الفانية، بهذا التحلّل والخبو والتّلاشي الذي نمضي إليه، وتمضي إليه كلّ الأشياء، كلّ المشاعر، إذاً، أن تكتب قصيدة هو جهد للتّآمر على هذه الظواهر.

يصمت الشاعر للحظة، ثم يستدرك، وكأنّه يريد أن يضيف تَعريفاً آخر للفعل الشّعري في عالمنا المعاصر:

-الذاكرة هي كلّ ما يتبقّى لنا من النسيان، والكتابة هي كلّ ما يتبقّى لنا من الذّاكرة.

س ماذا تبقّى من كلمات للشاعر في عالم اليوم الذي استولت فيه الأيديولوجيات والتّقنية والإعلام على الكلمة، وأفرغتها من كلّ أعماقها الأنطولوجيّة، عالم يعمل بشكل ممنهج على تسفيه الكلمة وإفراغها من بعدها الأنطولوجي؟

- يواخيم سارتوريوس: سلطة الكلمات أن تصارع مع المعنى. يجب القول إنّ الكلمات هي أدواتي الوحيدة التي أمتلكها لأجعل المعنى ينبثق وسط هذا العدم الذي يحيط بنا. إنّني أحاول -بشكل ما - أن أُغالب الواقع ليبزغ معنى له. وبالنّسبة لي، فإنّه في غاية التّعقيد الإيمان بما تقوله عن محاولة تغيير الكلام. أنا أرى أنّنا نعيش في عالم ملوّث بالكامل لغويّاً، فإنّ لغات الثّقافة الصّناعيّة وشعارات الإعلانات والحوارات على الإنترنيت، كلّ هذا يحاصر ويخنق اللّغة، يخنق القول الشّعريّ. وقد كان في سنوات الخمسينات والسّتينات أن وضع بعض الفلاسفة الألمان مثل مارتن هيدغير، وآدرنو فاصلاً كبيراً بين الصّناعة الثّقافيّة ومشروع الحداثة كما حدّدت في العالم الغربي.

س واليوم كيف تتحدّد لديك إشكاليّة اللّغة الشّعريّة بعد قول هيدغير، وقول آدرنو الذي مضى عليه نصف قرن تقريباً؟

- يواخيم سارتوريوس: لأننا عندما نتكلّم عن حداثة الشّعر، فإنّنا نعني باستمرار استيفان مالارمي، ورامبو، وعيزرا باوند، وتوماس اسبندرز إيليوت، وذلك بغية التّأكيد على استقلاليّة اللّغة الشّعريّة، في حين إنّ الشّعراء الألمان الأكثر شباباً نجدهم اليوم لا يريدون أن يتركوا أنفسهم منحسرين في ذاك الصّراع بين لغة الصّناعة الثّقافيّة مشروع اللّغة الشّعريّة المستقلّة، تلك التي نادى بها هيدغير وآدرنو. فالشّعراء الشّباب في ألمانيا لا يتورّعون اليوم عن استعمال شعارات الإعلانات في قصائدهم، وكما

يقولون، إنّهم يمضغون لغة الصّناعة الثّقافيّة، فهناك ما يصمد في الشّعر، والباقي يلفظونه.

س **أين تموضع نفسك بالنسبة لهؤلاء الشعراء داخل الخارطة الشّعريّة الألمانية اليوم؟**

- يواخيم سارتوريوس: إنّه من العسير دائماً الحديث عن الذّات. ومن الأحسن أن يطرح هذا السّؤال على غيري، على الآخرين. أعتقد أنّني الأكثر انفتاحاً على العالم، وعلى الآداب الأخرى مقارنة بالشّعراء الألمان من أبناء جيلي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّني أحاول في شعري إعادة ربط الصّلة مع تقليد موغل في الهرمتيّة، في الغموض، إضافة إلى اعتماد شعريّة أكثر سرديّة، وتجسيديّة. وفي القصائد الثماني عشرة المخصّصة لقسطنطين كفافيس، ثمّة عناصر سرديّة، ولكن ومن ناحية أخرى هناك خواطر ميتافيزيقيّة، بل أخشى أن تكون غامضة حول معنى هذا العالم في نهاية القرن العشرين هذا.

س **وماذا تقول عن نهاية الشّعر، تلك النّبوءة التي أطلقها أندريه جيد، وفاليري في الثلاثينات، وأمّا هنري ميللر فيتنبّأ من بعدهما بموت الأدب عامّة؟**

- يواخيم سارتوريوس: أعتقد أن الشّعر لا يموت أبداً. يجب ألا نقيس حياة الشّعر بعدد قرّائه؛ من جهة أخرى فإنّ هناك مناطق في العالم مثل أميركا اللاّتينيّة أو العالم العربي حيث للشّعراء جمهور، وهذا حلم بالنّسبة إلى شعراء أوروبّا الغربيّة؛ أعتقد أن الشّعر لا يموت، لأنّه يستجيب لضرورة جوهريّة لدى الإنسان، وهذه الضّرورة الجوهريّة هي مزيج من إيقاع وموسيقى وإصغاء للأشياء الأولى والأخيرة المتأصّلة في البشريّ، والتي تظلّ في الغالب غير مُعَبَّر عنها.

س **كيف هو الشّعر الألماني اليوم، فنحن في العالم العربي لا نكاد نعرف شيئاً عن هذا الشّعر بعد الأسماء الكبرى في هذا القرن: جورج تراكل، ريلكه، غوتفريد بان؟**

- يواخيم سارتوريوس: يبدو لي أن الشّعر الألماني قد عرف من سبعينات إلى تسعينات القرن الماضي مرحلة عسيرة إلى حدّ ما، مرحلة طغت فيها قصائد سياسيّة بلا موسيقى شعريّة، ودون ارتباط حقيقي بالعالم، ولكن يوجد اليوم جيل من الشّعراء الشباب الجيّدين جدّاً، وهم على اطّلاع كامل على تاريخ الشّعر، ويتحكّمون في كلّ أشكال الكتابة الشّعريّة، كالسوناتة والشّعر الموزون، تصل كتبهم وبسرعة إلى طبعتَيْها الثّالثة والرّابعة، وذلك بمجرّد أن تصدر، وتنشرالصّحف الألمانية قصائدهم يوميّاً، وثمّة نقد كثير ينشر حول الإصدارات الشّعريّة، كما أن الجدل مايزال مستمرّاً حول نصوص هيدغير، وريلكه، وغوتفريد بان، وهذه الأصوات ماتزال اليوم شديدة الحضور لدينا.

فرنند واليت (1)

كل شيء يتأسّس على النّور، تجربة الضّوء بمعناه الفيزيقي والرّوحي هي مدخل الشّاعر فرنند واليت إلى الشّعر. يبدو هذا الرجل قريباً من المتصوّفة العرب رجال السّياحات، ولكنّه كان في أحد الأيّام مريداً للشاعر الفرنسي بيار جون جوف. كلّ شيء يتأسّس على النّور. هل قرأت هذه الجملة في ترجمان الأشواق أم في الفتوحات المكّيّة؟ ولكنّ هذا الرجل كيبيكي من كندا يعاني الكلمة، ويتأمل الإوزّ الوحشيّ عندما يمرّ مهاجراً في الشّمال الكبير. فرنند واليت تُرجِمت أعماله إلى اثنتي عشرة لغة، وصدرت حوله كتب في كندا وخارجها، وهو اليوم رمز شعريّ مُهمّ في كيبيك مع معاصره الشّاعر غاستون ميرون. فإذا كان هذا الأخير يُعَدّ هنا الشّاعر القومي بمعنى تطابق أساطيره الشّعريّة مع الأساطير الوطنية فإنّ فرنند واليت يمثل النصّ الشّعري الكيبيكي السعيد والمتخلِّص من شوائب الوعي الشقي والمفتوح على الآخر، على القراءات؛ لذا قد نكتشف في هذا اللّقاء شاعراً عربياً بمعنى ما!

س كيف ذهبت إلى الشّعر؟

- فرنند واليت: منذ ثلاثين سنة وأنا أكتب الشّعر، ولكنّني لا أعرف اليوم أكثر من قبل حقيقة ما يمنحه ألق ذلك الشّيء المنزّل في نوع من المكان غير المطروق، مكان منفتح في الآن نفسه على تسمية الكائن وكلّ كائنات العالم، ومنفتح خاصة على الاحتفال بالعالم، بذلك تكون مُهمّة الشّعر غير منفصلة عن مُهمّة الميتافيزيقا. الشّاعر الحديث الذي يستوحي الحياة لا يقف أبداً بعيداً عن هوميروس وبندار وهزيود والشّعراء الجاهليّين الذين خطّوا درب شعراء التروبادور الجوّالين، ودانتي بقوافيه.

ومع مجيء هلدرلين مسّ الحزن الشّعر حتّى إن حساسية الشّاعر صارت كالمرجاف، جهاز يسجّل حركة الزلازل التي لاتكفّ عن تذكيره بهزّات الفراغ الذي يظهر، وبالخواء الذي يتجلّى في الكلمة الأولى، باختصار ليس للشّاعر مشيئة أخرى سوى الإصغاء إلى الكلمة الأولى التي تسمّي الكائنات وهي تعيد خلقها، وعليه أن يقوم بهذه المُهمّة في زمن معرض عن الكلمة، في زمن يجد أمنه في ظلّ لغة العلوم السائدة. عموماً، يواجه الشّاعر اليوم الضغط القوي واللاّإنساني للتّاريخ. باختصار على الشّاعر أن يحافظ على حماسه الشديد للكلمة وللّغة رغم وقوعهما في أسر العلوم والتّاريخ. لذا تجدني أقل انبهاراً بادّعاءات العلم، وسأظلّ في الأغلب منجذباً إلى العلاقة الحيّة التي أحاول إقامتها مع التّاريخ، الأمر الذي دفعني من ناحية أخرى إلى طرح تلك السلسلة من القصائد على القارىء، والتي عنوانها: «أمضي دون سلاح» لكي أؤكّد على أنّ الشّعر لا يغترّ بالتّاريخ، وأنّه يمتلك نوعاً من الوشاية لاتتعارض معه ومع كثافته النّورانيّة على المستوى اللّغوي، الشّيء الذي يطمئن ضميري الشقي «أووعيي المريض».

وغداً في أي صحراء نكون...؟

(هكذا فاجأني ونحن على ذلك العلوّ من برج إذاعة مونتريال مشرفين على النّهر الذي يحيط بالمدينة وعلى أشجار جزيرة القدّيسة هيلانة التي تتراءى في غبش الخريف الشّماليّ ضاربة إلى حمرة. فاجأني بقراءة أبيات للشاعرة العراقية نازك الملائكة. وكانت مدخلنا إلى القصيدة.)
قلت له:

س **ما هي القصيدة؟ كيف يتبدّى لك هذا الكيان الفيزيقي والميتافيزيقية في الآن نفسه؟**

- فرنند واليت: ما القصيدة إن لم تكن الأداة اللّغوية الباحثة عن وحدتها الخاصة؟ أو قل هي سَهم مُرسل نحو هدف لا مرئي. ثمّة في كلّ قصيدة تطلُّع نحو الوحدة عبر المتنافر. الأمر يتعلَّق أيضاً بتوتّر تناقضات لا نعلم إن كانت ستصل إلى تركيب موحَّد ومتفرِّد. طبعاً، في دخيلة كلّ شاعر ثمّة شيء من بروموثيوس، سارق النار، ومن إيكار الذي حاول الطّيران إلى الشّمس. وإذ يصقل الشّاعر أداته اللّغوية، إنّما يسهر بذلك على اللّغة ويبقيها حيّة، قريبة من ينابيعها، في ذاك البرزخ، عندما لم تكن للأشياء أسماء، وقبل مبدأ التناقض وقبل النبوءة. بهذا المعنى تدخل القصيدة مجال المقدّس الذي لايقبل التجزئة والبتر، وهكذا تعكس القصيدة صور الرّوح المدهشة.

س أيّة علاقة تؤسّس مع اللّغة في مجتمع منشطر إلى قسمين: فرانكوفوني، وأنكلوفوني، ثمّ لا تنسَ أنّك لست في فرنسا؟

- فرنند واليت: تقودني علاقتي باللّغة في شمال القارة الأميركية، وباستمرار نحو حالة ازدواج لغوي؛ إذاً، هي علاقة متوتِّرة وعسيرة. وقد استُقبل شعري الأوّل رغم أن المجتمع ليس المقياس الوحيد لتفسير الشّعر على أساس أنّه يطرح سلسلة من العقد اللّغوية، كان لابد أن تمرّ سنوات حتّى أحلّها، ومن المؤكَّد أن هناك أيضاً تأثيراً للمزاج في اللّغة، فأنا أبولوني (نسبة للإله اليوناني أبولون) في استعمالي للصور البلاغيّة كالطّباق أكثر مني ديونيزوسيّاً (نسبة لديونيزوس الإله اليوناني الذي يرمز للوجود الحسي). ربّما كان هذا نابعاً أيضاً من علاقتي الأولى بالصّورة الشّعريّة التي كانت علاقة انبهار وانخطاف وانغمار كامل كما يقول أبوالقاسم الشابي، بحيث إني الآن لا أستطيع أن أفصل بين الصوت والمعنى كما يقول بول فاليري عن إشعاع الكلمة، إنّه الثّالوث الأساسي لظهور الكلمة الشّعريّة داخل اللّغة. واللّغة الفرنسية لاتتنفّس

حقيقة إلا بنوع من الإيجاز والاقتصاد في الأدوات - رابليه وبوسوييه قد يناقضاني- الذي يتركَّز في الجوهر الإشعاعي للكائنات والأشياء، هذه اللّغة تبدو وكأنّها الأداة الطبيعيّة لرؤيتي الشّعريّة، إذا لم أقل طبيعة مادتي اللّغوية التي سمحت لي بالوصول إلى هذه الرؤية للغة الشّعر.

س ما هي طقوسك عند الكتابة؟ كيف يأتيك الشّعر؟

- فرنند واليت: كثيراً ما تأتيني القصيدة إثر تأمُّل الأشياء المرئية: من الضّوء على ورق شجرة. ومن مشاهدة مرور الإوز الوحشيّ الراحل نحو الجنوب. من النّظر إلى البحر، من النّظر إلى الرّمل. والصّورة التي تدركها العين تسكنها الحياة بشكل ما في مكان استقبالها النّوراني، إذ لا شيء لدي مفصول عن النّور كيفما كان حاضراً أو غائباً، وعادة ما أبدأ الكتابة باليد بدءاً من هذا الانغمار الحسّي في الأغلب، وأشعر بالضّغط لدرجة أن الكلمة تتحرَّك وتنتظم في تيهان لا أستطيع إزاءه أن أخمّن معناها ولا مبناها. بعد هذه المرحلة فقط، بعد هذا المشوار الأوّل أحاول السّيطرة على النصّ الذي كتبته كما يبدو للعيان، ثم أطبعه على الآلة، وهذا يساعدني على وضعه في زمنيَّته. أخيراً وبما أني متأثر بالهايكو الياباني أكثر من الملحمة فإنّ قصائدي ليست أبداً طويلة.

س هل تذكر شيئاً من شجرة نسبك الشّعري؟ من أي الشّعراء تحسّ بقرب؟

- فرنند واليت: تأثّرت بشعراء كثيرين من الصّعب استعادتهم. لنبدأ ببندار، ثم بالشّعراء الجاهليين وتغنيهم بالمرأة، ثمّ شعراء التروبادور الجوّالين، ودانتي بقوافيه، وبتراركا، وشكسبير. بعد ذلك كان عليّ أن أقوم بقفزة لأصل إلى هلدرلين، ونوفاليس الذي وضعت حوله كتاباً. أذكر أيضاً جيرار دونرفال، وبودلير، ورامبو، وريلكه، وجورج تراكل،

ووليم بطلر ييتس، وهوبكنز وخاصة بيار جون جوف أستاذي الحقيقي، كما أؤكّد على الشّعر الصّيني القديم: الهايكو. كما لابد وأن أذكر جملة من الشّعراء أحسّ بقرابة معهم وينتمون إلى ثقافات مختلفة وهم: جورج شحادة، أوكتافيوباث، جويناش من رومانيا، وبافلوفتش من يوغسلافيا، وصلاح ستيتية من لبنان، وأديسون سيمونس من الباناما، وروبرت دنكن من الولايات المتحدة الأميركية، وجيرار دو مورا ومن البرازيل مندلسام، واخماتوفنا من الاتحاد السوفياتي، أنغرتي وزنزتو من إيطاليا وآخرون كثيرون تأثّرت بهم في لحظة أو أخرى. ولابدّ أن أضيف، أني أتنبَّه كلّما رأيت أوسمعت الشّعر، أحسّ بالانبعاث، وأشعر بأني محمول، وبأني أعود إلى ينابيعي ككائن حي، إن كان ذلك بعد قراءة شعر لشاعر كيبيكي شاب أو بعد قراءة نصّ شعري من ألف ليلة وليلة الذي يشعّ حسّيّة.

س فرنند واليت، يبدو أن لك اطّلاعاً مُهمّاً على النصّ الشّعري العربي؟ أحسّ ذلك من خلال شواهدك الكثيرة؟

– فرنند واليت: ما أعرفه عن الثّقافة العربيّة قليل، أعرف عن الثّقافة العربيّة القديمة شيئاً من الشّعر وشيئاً من التصوّف. من الشّعراء المعاصرين لا أعرف إلا المثبتين في الأنطولوجيات الشّعريّة الصادرة بالفرنسية. أعرف شعراء من لبنان والجزائر والمغرب. نحن لا نعرف العرب إلا من خلال التّرجمات القليلة، قصيدة مترجمة منقولة من لغة إلى أخرى من الصّعب أن تحكم لها أو عليها. ونظلّ نجهل إنشاد هذه اللّغة العربيّة، كما أن قراءاتي للمتصوّفة العرب تعود إلى الخمسينات، وذلك من خلال ترجمات ماسينيون ولويس غاردي. ولي علاقات بالشّعراء العرب الذين يكتبون بالفرنسية.

فرنند واليت (2)

أكتب لأظلّ على علاقة بالمجهول

فرنند واليت شاعر يقول الصّمت، يقول ما هو لا مرئيّ في الأشياء، يقول بعدها الميتافيزيقي، أي بعدها الشّعري، حقيقتها. والقصيدة لديه ترجمان هذا البعد؛ إنّها، كما يقول في نصّه التّنظيري القصيدة والشّعر: «القصيدة عيد فصح، مسار حرّ بسيط وزمني؛ وهي تنبثق شرارة لتضيء الوجود، الوجود الذي هو خفاء وتجلٍّ؛ ولتقول هذا، فهي تتوسّل لغة نظرة، لغة مجرّدة من معانيها الاصطلاحية ومن سياقاتها اليوميّة».

ولأنّ مقترب فرنند واليت وجودي أنطولوجي، فهو شاعر كوني بالضّرورة ينتمي إلى العائلة الوجوديّة الكبرى. تمتدّ أعراقه الشّعريّة إلى هيراقليطس ولاوتسو؛ أسلافه هم دانتي وغونغورة، وجون دون، وجورج تراكل، إلى بيار جون جوف وإيف بونفوا، تلك العائلة الرّوحية -كما يقول- التي تشبه الشّجرة فهي تمدّ جذورها في أحشاء الأرض المظلمة، لتمنح أوراقها لبحر الشّمس الشاقولي.

وفرنند واليت يُعدّ مع مجايله غاستون ميرون الذي رحل عن عالمنا من أهمّ ممثِّلي الشّعر الكيبيكي اليوم. فلئن كان ميرون شاعر القصيدة التي

تُصغي إلى التّاريخ وتُصديه، فإنّ فرنند واليت شاعر الضّوء الوجودي الذي يؤسّس عالمه. بدأ واليت النّشر منذ خمسينات القرن العشرين، وله عدة مجاميع شعريّة. نُقل شعره إلي أكثر من خمس عشرة لغة وصدرت حوله دراسات كثيرة، في كيبيك وفرنسا والولايات المتحدة الأميركية، كتب المقالة والسّيرة الذّاتيّة، والرّواية والدراسة، وكلّها نابعة من سؤاله الشّعري ومن اصطدامه بالتّاريخ كشاعر. ولم يكتب، ماكتب، تحت أي هاجس أكاديمي. نال جوائز عدّة، أهمها الجائزة الوطنية الكبرى في الكيبيك منذ سنوات.

وهذا اللقاء هو الثّاني معه، فقد تعرفت إليه أوّل مرّة في فاتحة الثمانينات، في خريف بعيد، في بيته في الضّواحي ثم في راديو كندا؛ أمّا هذه المرّة فقد انتحينا ذات ظهيرة شتائية ركناً في مطعم إيطالي بشارع سانت كثرين، هرباً من برد منتريال.

س **أبدأ، وكأنّي أواصل حوارنا السابق بسؤال الهويّة الشّعريّة والإنسانية، طبعاً أقصد مُجَرَّد إشارات، فالمجالان لاعقلانيان، ومن العسير تحديدهما. أنت كيف يتبدّى لك فرنند واليت؟ وما علائقه بالكتابة التي قلت عنها في لقائنا السابق أنّك تجهلها؟**

- فرنند واليت: هذا ليس سؤالاً يسيراً: من أنا؟ في الحقيقة، كان لديّ ومنذ مراهقتي حماس مشبوب، إجلال للكتابة والكتّاب، إجلال لا حدود له، إجلال كبير للآداب؛ ولكن، لم أكن أدري أيّامها أنّي أنا نفسي سأصير في يوم من الأيّام كاتباً. لقد سبق شغفي بالكتابة فعل الكتابة. واليوم، يحزّ في نفسي أن أرى نوعاً من اللاّمبالاة بالأدب حتّى لدى الكتّاب أنفسهم. لم يعد للنّاس ذاك الهيام الذي كان لهم في الماضي بالأدب،

هيام يكاد يكون مثاليّاً، وقد خبرته أنا نفسي، وكان في جوهره رومانسيّاً جدّاً. أجل ربطتني علاقة رومانسية جدّاً بالأدب، واليوم لم يعد من الممكن الحفاظ على هذه العلاقة نفسها، فنحن -معشر الكتّاب- لم نعد نعتاش من الكتابة؛ على الكاتب اليوم أن يجد وظيفة أخرى يعتاش منها. مضى زمن البورجوازيين الكبار رعاة الأدب، انتهى زمن الكتّاب الذين تحتضنهم العائلات الكبيرة، أو الأمراء، انتهى كلّ هذا. ونحن نعيش اليوم داخل مجتمع أكثر قسوة بالنّسبة إلى الكتّاب. على الكاتب اليوم أن يعمل ليعيش، وهذا يمنح الكاتب في الآن نفسه حريّة أكبر، فهو غير مرتبط بأيّ جهة تدفع له مثل رعاة الأدب أو الدّولة، وهذا يمنحه -كما قلت- حريّة أكبر، تلك الحريّة التي هي شرط أساسي حتّى يصير الكاتب كاتباً بحق. الكاتب الحرّ هو الذي يتطابق مع كينونته. إذاً، إذا أردت أن أقدّم نفسي، فأرجو أن أكون كاتباً حرّاً، طبعاً في حدود الحريّة التي نستطيعها، فكلّ شيء نسبي. أنت تدري أن هناك تناقضاً بين مختلف قيمنا الخاصة، وأنّنا نحاول باستمرار إرضاء هذه القيمة أوتلك، وهو أمر ليس باليسير؛ والحريّة هي هذا الجهد الذي نبذله للتّوفيق بين هذه وتلك من القيم، وصولاً إلى التّعبير عن الحقيقة العميقة لكينونتنا، إذاً. أرجو أن أكون قد حققت هذه الحرية.

س **ماهي النّصوص الأولى التي ساهمت في صياغة مصيرك ككاتب؟ إذ يقال إنّه ثمّة بعض الصّور الأوّلية التي تطبع الإنسان في بداياته وترمي بظلالها على مصيره؟ سبق وذكرت لي أنسابك الشّعريّة، بيد أنّك لم تذكر هذه الصورة الدينامية؟**

- فرنند واليت: لقد انجذبت أوّل الأمر إلى الشّعر، الشّعر الذي هو التكثيف الأقصى للّغة. إنّه اللّغة الأوّلانية، لغة الإلهام، لغة تعيد خلق

اللّغة، بحيث أني بدأت شيئاً فشيئاً، وعلى امتداد السّنوات أفكر بالنّثر إلى أن توصَّلت أوّل الأمر إلى كتابة مقالات؛ كانت أوّلها دراسة عن حياة الموسيقي الفرنسي الأميركي إدغار فاريس، ثم كتبت دراسات عديدة أخرى عن اللّغة ومفهوم التّسامح والسّلطة الطلاّبية - أيّام الثّورة الطلاّبية. وهكذا، وبداية من الستّينات اشتغلت بتحليل المشاكل الاجتماعيّة والثّقافيّة، بعدها، وفي وقت متأخّر جدّاً انتهيت إلى كتابة الرّواية؛ في الثّامنة والأربعين نشرت أوّل رواية، ومن ذلك التّاريخ صدرت لي ثلاثة أعمال روائية، كما نشرت عدداً لا بأس به من الدراسات والقصائد الكثيرة. فأنا أعتبر نفسي شاعراً بالدرجة الأولى، شاعراً قد ينقلب أحياناً إلى كاتب بالمفهوم الذي يقصده رولان بارت، أي أني على وعي بأنّني أمارس الكتابة كعمل. وأنا كذلك كاتب بكلّ ما تعنيه كلمة كاتب من معاني المسؤوليّة والالتزام. كاتب يعتقد أن الكتّاب مسؤولون عن نصوصهم، المسؤولية نفسها التي يتحمَّلها أي مواطن إزاء مجتمعه.

س **ألا ترى في عبورك من الشّعر إلى النّثر نوعاً من التكرار على مستوى تاريخك الشخصي لتجربة تاريخ الآداب الإنسانية، التي تبدأ بالشّعر وتعبر إلى النّثر، وهو ليس مجرَّد تحوُّل خارجي لشكل الكتابة، وإنّما هو طقس عبور مصاحب لتحوُّل روحي داخلي؛ وكأنّ الفرد يعيش مرّة أخرى في حياته القصيرة دراما ومراحل وحقبات الحضارة الإنسانية، وبشكل مختزل؟**

- فرنند واليت: أجل، نحن نعيد في حياتنا الخاصّة كلّ حياة الحضارة. ولكن، أعتقد أنّ ما هو أساسي بالنّسبة لتطوّري كشاعر ليس كتابتي للرّوايات، بقدر ما هو هذا المرور من الشّعر إلى النّثر. فالشّاعر يصير أهم -شعريّاً- بكتابته للنثر. وأنا أعتقد أن الشّاعر الذي لا يكتب سوى

الشّعر كثيراً ما يكون نصّه سديمياً لا شكل له، وينقصه الوضوح؛ لأنّ كلّ هذا الاشتغال والمصابرة على اللّغة اللذين نقوم بهما في النّثر، يساعدان الشّاعر على الكتابة حتّى يصل إلى إنجاز قصيدة أكثر جدّة وأكثر تنوّعاً.

س **كثيراً ما تحدثت عن الشّعراء الفرنسيين، عن قراءاتك لهم وتأثّرك بهم، وخاصة قراءتك الأساسية لبيار جون جوف؛ اليوم ماذا تبقّى لك من هذه القراءات؟ خاصّة مع تقدُّم العمر واكتساب الخبرة الحياتيّة والنصّيّة، ففي هذه السنّ تصير حياة الشّاعر والفنّان هي نبع إلهامه؟**

- فرنند واليت: أعتقد أنّي وصلت إلى مرحلة من تطوّري، وإلى سنّ تخفّ فيها التأثيرات الخارجيّة، ولا أعني بذلك أنّه لم يعد هناك من يغذّيني روحيّاً. أجل، ما يزال هناك أناس كثيرون أستفيد منهم، حسب صدف القراءة. والرّائع في الشّعر أنّك كلّما قرأت لشاعر حقيقي أخذك، وتمنّيت لوكنت أنت كاتب هذه القصيدة. وأنا كلّما أكتشف قصيدة جديدة أحس بروعة البدايات، لأن كلّ قصيدة تظهر لشاعر حقيقي هي دائماً شيء مبهر، شيء يضيئنا من الدّاخل. لغة الشّعر في الخلاصة هي لغة الإشراقات. لأجل هذا فإنّ العثور على شاعر جديد هو دائماً شيء فوق العادة. أمّا في سن العشرين فالتأثّر يكون قويّاً، لأنّنا لم نمتلك بعد أدوات المهنة وتقنيتها؛ ولكن، ما إن نمتلك الحدّ الأدنى من صناعة الكتابة، وما إن نصير نحن أنفسنا عالماً قائماً بذاته، عالماً تراجيدياً، حتّى نبدأ بطبيعة الحال، وشيئاً فشيئاً ومع مرور الزّمن بالتحرُّر من الآخرين، وبوضع مسافة بيننا وبين كتاباتهم. وإذا ما اشتغل الإنسان جيّداً يصير له صوته الخاصّ، يصير ذاك الشّاعر المميَّز الذي له وجهته الخاصة، وقوّته وطاقته المميزتين، وقاموس مفرداته، مفاتيحه الشّعريّة مثل المجموعات الشّمسية يستعملها، وتصير هي كلماته العادية التي يسمّي بها الأشياء.

* هنا تلتقي بإشكالية القراءة التي هي إشكالية الإبداع، فالقراءة الحقيقيّة -كما تعلم- هي إعادة خلق للنصّ، أوهي الخلق الثّاني له. فالنصّ يظلّ ميتاً حتّى يُقرأ. وبهذا المعنى فإنّ قراءتنا للآخرين هي مساهمة في نصوصهم، وبهذا المعنى أيضاً تكون القراءة اكتشافاً لجانب من أنفسنا في نصّ الآخر، وعبر الآخر؛ وأنا أطبِّق هذا على قراءتك لبيار جون جوف. فما الذي اكتشفته في نفسك من خلال نصوص بيار جون جوف؟

فرنند واليت: أجل، لو لم يكن بيار جون جوف في نفسي ما كنت اكتشفته.

س **إذاً، اكتشافك لببير جون جوف هو اكتشاف لأحد أبعادك؟**

- فرنند واليت: آه، ماذا اكتشفت؟ اكتشفت كينونتي، وإذا شئت أن نتحدّث عن تجربة الضّوء، فقد كان لديّ إحساس أنّي اكتشفت طريقي إلى دمشق (الطريق إلى دمشق هي قصّة رؤيا بولس المفزعة والتي جعلته يكتشف الحقيقة). كان نوراً باطنياً، لقد عشت تجربة صدمة النّور والدّخول في النّور، وهي تجربة إلى حدّ ما صوفية، ساعدتني على معرفة من كنت، ولحظتها شرعت في الكتابة، يعني دفعتني إلى الكتابة، فبعد هذه التجربة بدأت بكتابة قصائدي الأولى. قبلها لم أكتب مطلقاً. لقد كانت هذه القراءة صدمة في حياتي وقعت في سنّ محدّدة جدّاً هي الواحدة والعشرون. ومنذ تلك اللّحظة صرت إنساناً آخر، إنساناً يعيش انبعاثاً حقيقياً، إنساناً كان لا بُدَّ أن يمرّ بتجربة النّور ليصل إلى هذا الانبعاث الذي طبع حياتي بأسرها، وسيظلّ يتذكّر هذه الخبرة باستمرار، لقد بقيت طوال حياتي موسوماً بهذه الكتابة التي هي بدورها موسومة بالنّور.

س **هذه التجارب الشّعريّة الرّوحية نادرة لدينا الآن. فشعرنا**

العربي اليوم غنائي في مجمله ولفظوي. الصّور البلاغيّة تتقدّم فيه على التجربة الرّوحية. تجارب النّور والمطلق، والكينونة -عامّةً- عرفناها في شكلها الصّوفي الدّيني القديم مع أصوات باهرة من أمثال المعرّي، والتوحيدي، والكرماني، والحلاّج، والسّهروردي، والنفّري، وابن سبعين. اليوم طغت البلاغة الخاوية والأيديولوجيا على نصوصنا الشّعريّة، وباستثناء بعض الأصوات، وبعض القصائد النّادرة. النّاس مشغولون في العالم العربي بالقضايا السياسيّة والاجتماعيّة، وكلّ ما هو روح تولاّه الخطاب الدّيني، بل الدين نفسه حوّلناه إلى أيديولوجيا، أنت ماذا كان يعني لك النّور؟

- فرنند واليت: هذا النّور منح معنًى لحياتي، حياتي كلّها منبهرة ومستقطبة بالنّور. وكلّ ما له معنى في حياتي إنّما اكتسب معناه من خلال النّور، وأعتقد أن الشّعر لا بد وأن يفضي إلى النّور، إنّه اللّغة التي توغل في النّور، هذا هو الشّعر. لقد أصاب راينر ماريا ريلكه عندما قال: الكون بأسره، لا بد وأن يمضي من المرئي إلى اللاّمرئي. وأنا أضيف تنويعاً على هذا الفهم للشّعر. إذ أعتقد جازماً أن الوظيفة الجوهريّة للشاعر تتمثّل في أن يمظهر اللاّمرئي من خلال المرئي، أي أن يُجلي البعد الآخر الذي لا نستطيع إدراكه، أي أن يظهر كلّ ما هو لامرئيّ، وما لا يمكن إدراكه بالحواس يجعله الشّاعر يتجلى في النّور. هذه هي وظيفة الشّعر. والآخر الذي أقصده هو الله بشكل أساسي.

س **هنا تلتقي كما ذكرت، وبشكل ما، بالمتصوّفة المسلمين: بالسّهر وردي المقتول في كتابه «هياكل النّور»: اللّهم اجعل من خلفي نوراً ومن أمامي نوراً. وبالنفّري في**

س **«موقف نور»، وبكتاب «النّور» للسّلهجي، وهو في مناقب أبي يزيد البسطامي. فالنّور لديهم طريق المعرفة الذوقية. وفي «موقف نور» للنّفري جاء:**

«أوقفني في نور وقال لي لا أقبضه، ولا أبسطه، ولا أطويه، ولا أنشره، ولا أُخفيه، ولا أُظهره. وقال: يانور انقبض، وانبسط، وانطوِ، وانتشر، واخفَ واظهر فانقبض، وانبسط، وانطوى، وانتشر، وخَفِي، وظهر، ورأيت حقيقة لا أقبض وحقيقة يا نور انقبض». (راجع المواقف، تحقيق الأب بولس نويّا)

- فرنند واليت: ربّما ثمّة تلاقٍ مع التصوّف، ولكن هذا لا يعني أنّ للشّعر وظيفة دينيّة، مع أنّ الشّعر هو في ذاته مقدّس، ومن خلاله يتجلّى المقدّس؛ ولكن ليس للشّعر وظيفة دينيّة بالمعنى الدّقيق، فليس من أهدافه أن يكون طريقاً إلى الله بالمعنى الدقيق. الشّعر لا يوجد في علاقة دينيّة، ففي هذه الحالة سيحيد الشّعر عن هدفه. وهدفه في الأخير يتمثّل في أن ينشىء كائناً لغوياً، كائناً له وجوده الأبدي ككائن لغوي، وهويتجلّى كما أرى في نور الله، وإلاّ فإنّه لن يظهر. هذا اعتقادي. وليس هذا هو الهدف الوحيد للشّعر في ذاته. هدف الشّعر أن يخلق كائناً لغويّاً جميلاً، أن يخلق نشيداً، نشيداً بواسطة الكلمات.

س **لماذا تكتب؟**

- فرنند واليت: أكتب حتّى أظلّ على علاقة بكلّ ما خفي عني، ويخيّل إليّ أنني أدرك عن طريق الكتابة ما لا أعرفه، ما لا أكنهه، لذلك فالكتابة لديَّ فعل معرفة. أوّلاً معرفة نفسي؛ فالكتابة تجعلني أكتشف نفسي؛ إذاً، بقدر ما أكتب أتعرّف إلى نفسي. وبعد الكتابة تكون معرفتي بنفسي

قد ازدادت، كما تزداد أيضاً معرفتي بالعالم، وذلك لأني كشفت عن اللاّمرئي فيما أدركت من المرئي، وذلك من خلال ما رأيته ولاحظته؛ وهكذا أكون بممارسة الكتابة قد ذهبت لأظفر بأشياء لم يظفر بها أحد. وهذه هي وظيفة الشّعر.

س **للكتابة أيضاً بعد اجتماعي، ليس بالمعنى السّياسي والأيديولوجي، بل بمعنى أن الكتابة تكون أيضاً جغرافيا، مكاناً تكشف من خلالها الشعوب نفسها، هويّتها، أقول وجودها، يعني أن الشعوب التي لم تتجلّ في نصّ أدبي هي شعوب غير موجودة، بل إنّها لم توجد مطلقاً.**

- فرنند واليت: صحيح. يبدو أنّ الوجود الحقيقي للأشياء لا يتحقّق إلا عبر اللّغة وفي اللّغة. ودون اللّغة لا نستطيع أن نعرف شيئاً مُهمّاً عن أية ثقافة، بل يعسر إدراكها؛ فنحن ندرك كلّ شيء من خلال اللّغة، ونحن لا نستطيع أن نمسك بالعالم دون بنية الدّماغ التي تدركه وتستوعبه عن طريق اللّغة؛ وهذه البنية هي نفسها كانت قد تَشكّلت لغوياً، أي إنّها بنية صنعتها اللّغة؛ وهذا يعني أنّنا -ككائنات بشريّة- نحن صياغة لغوية. واللّغة تتحكّم في فهمنا للعالم. إذاً، اللّغة هي الرّحم بالنّسبة إلينا كبشر. يعني تخلقنا فيزيقياً، فاللّغة تصوغ بنية الدّماغ، ونحن نولد ثانية ككينونة داخل اللّغة، وبواسطة اللّغة صرنا بشريين ننشد النضج والوعي؛ إذ دون لغة ليس ثمّة وعي.

س **نحن نسكن الكلمة.**

- فرنند واليت: والكلمة تسكن فينا. اللّغة هي المجال الذي نسكنه، وفي الآن نفسه هو الذي يحدِّدنا.

س **هيدغير هو الذي يقول: اللّغة بيت الكائن.**

- فرنند واليت: أجل إنّها بيت الكائن.

س **أعود إلى نصوصك النّثرية. هل كتبت النّثر أيضاً لأجل، منح وجود لغوي أسطوري للكيبيك؟**

- فرنند واليت: الكيبيك هي في النصّ الشّعري أوّلاً وفي النصّ النّثري بعد ذلك. وحتّى يعي هذا الشّعب نفسه فلا بد من وجود كتاب يحوي صورة هذا الشّعب.

س **هل كان هذا دافعك للانتقال إلى النّثر؟**

- فرنند واليت: كان تحوّلي إلى النّثر ضرورياً، لأنّني وفي لحظة من حياتي وجدت نفسي ملتزماً بقضايا مثل قضية الازدواج اللّغوي وذلك بداية من سنة ثلاث وستين وتسعمئة وألف؛ وهكذا انتقلت إلى النّثر، لأنّ النّثر يمنحنا لغة شديدة الدقّة تساعد على نشر الوعي لدى الآخرين حتّى يتمكّن الآخرون من مشاركتنا بشكل دقيق في مشاكل محدّدة جدّاً. ونحن لا نستطيع أن نفعل هذا إلاّ بواسطة النّثر. الشّعر لا يقدر على النّهوض بهذه المُهمّة، هي ليست وظيفته، وليست دوره؛ الشّعر يخلق مساحة لغويّة نستطيع أن نكتشف داخلها الكائن، نستطيع أن نكتشف داخلها اللاّنهائي، لا أن نناقش قضايا عامّة.

آخر ما قرأت لك كتابك الشّعري «داخل اللّيل، هناك البحر». وأذكر في حينها أنّي نقلت بعض قصائد منه إلى العربية. كان ذلك في لقائنا الأوّل هنا في منتريال قبل سنوات، ذات خريف مشمس وبارد في بيتك بالضّواحي، وأذكر أنك أريتني - ونحن ندلف إلى البيت في المساء - الشجرة التي زرعتها في المدخل، وعَلَّقتَ قائلاً: ها أنا زرعت شجرتي

كما يقول المثل الصّيني، وكتبت كتابي وهو رمز لتحقيق الذّات. وقد عادني في تلك اللّحظة حديث مأثور عن الرّسول العربي يقول ما معناه «أحسنكم من كتب كتاباً وأنجب ولداً». جاءني تحت تلك السّماء المنخفضة قرب حوض نهر سان لوران في الشّمال الكبير، بعيداً عن صحاري العرب، وبدا هذا الحديث غريباً عن مناخه الجغرافي. ولكن -وللحظة- تهيّأ لي أنّني أسمع همهمة الخيول بظاهر عمان، وشعرت أنني ابتعدت قليلاً، تهت وراء صور الماضي، ولكن فرنند واليت استمر يتكلّم كأنّه هو أيضاً يسترجع شريطاً. كان كلّ منّا بعيداً عن الآخر ومستغرقاً في عالمه. قال:

بدأت حقبة ديواني «داخل اللّيل، هناك البحر» آخر سنوات السّبعين، وقد تزامنت كتابة هذا الدّيوان مع كتابة الرّواية. إنّها قصائد مرحلة النّضج. فقد بدأت بكتابتها وأنا في الأربعين، قبلها نشرت كتابين شعريّين، لفتا انتباه النقّاد، وهما: «ملائكة الدّم هذه»، ثمّ «أشعار». إثرها وصلت -فيما يبدو لي - إلى كتابة شعر أكثر نضجاً، يعني شعراً أكثر اقتراباً من النّور بالفهم الذي أقصده، أكثر اقتراباً من الكائن، أكثر ميتافيزيقيّة، وأكثر إيغالاً في ثراء العالم ممثّلاً في عناصره الأصلية التي هي بالنّسبة إلي: البحر، واللّيل، والضّوء، والشّمس، وكلّ بقية عناصره الأساسيّة التي أشتغل عليها؛ لأنّه، في هذه العناصر/الكلمات، يتجلّى لي اللاّنهائي، وقد يتجلّى لغيري في الشجر أوفي أشياء أخرى.

س ألا ترى في هذا المقترب الشّعري ملمحاً بيرسيّاً (نسبة للشاعر الفرنسي سان جون بيرس)، فهو المحتفي الأكبر بعناصر الكون؟

- فرنند واليت: لا أدري.

يضحك، وكأنّه لا يريد أن يقول أشياء يكتمها، أو هو لا يريد إجراء مقارنة بينه وبين سان جون بيرس. وأمعن في المقارنة وأقول له:

س **أليس سان جون بيرس هو الذي يستحضر عناصر الكون عارية في متنه الشّعري من شموس ورياح وبحار، وثلوج، وصحاري؟**

- فرنند واليت: لأنّ سان جون بيرس شاعر احتفالي كبير، يحتفي بالعالم بطبيعة الحال، ولكنّه يعتمد في نصه ألفاظاً من المستوى اللّغوي الثّاني، يعني ألفاظاً يستعيرها من الثّقافة ومن التّقنية ومن العلوم. فهو -مثلاً- عندما يتكلّم عن الزّهور يستعمل قاموساً محدّداً جدّاً، ويدخله كلّه في متنه الشّعري، فله ثراء لغوي كبير يمكّنه من الدّخول في مقاطع غنائية، حيث يحاول امتلاك العالم من خلال الرّصيد اللّغوي الدقيق لعلوم النّبات والحيوان، إلخ. إلخ... شعري مختلف، لأنّ قاموسي ظلّ محكوماً بمزاجي الشّعري، أي ظلّ في المستوى اللّغوي الأوّل. فأنا عوض أن أقول: (شجرة الإيرابل) وهو ليس بالتعبير الشّاعري جدّاً، أقول: الشجرة. أنا أستعمل وباستمرار لفظ المستوى اللّغوي الأوّل، أستعمل اللّفظ الأساسي. أقول الشجرة، الحيوان، ولا أقول الأيل أو أي شيء آخر. وأنت قليلاً ما تجدُني أستعمل رموزاً أو ألفاظاً من المستوي اللّغوي الثّاني؛ في حين احتفظ بيار جون جوف بكثير من الرموز من المستوى اللّغوي الثّاني. ورمز الأيّل مُهمّ جدّاً لديه. أما بالنّسبة لي فلا أهميّة له؛ إذ أستعمل -باستمرار- ألفاظ المستوى الأوّل للّغة. وربما، ولهذا السّبب أيضاً يسهل مرور شعري في اللّغات التي يُنقَل إليها، لأنّه يظلّ ملتصقاً بالمعنى الميتافيزيقي للأشياء، فشعري يقول: الشّمس، والبحر، واللّيل، ولكنّه لا يقول الشّفق، لأنّها كلمة تكاد تنتمي إلى القرن التاسع عشر. كنت في بداياتي أستعمل كلمات مثل: الفجر، الشفق. الخلاصة أنّني أستعمل بشكل عام كلمات

المستوى اللّغوي الأوّل، ولست مثل بعض الشّعراء الكيبيكيين الذين يعتمدون على قاموس شعري مستقى من المستوى الثّاني للّغة، فتراهم يسمّون في شعرهم كلّ النّباتات الكنديّة وكلّ أسماء أشجارنا، مثل الشّاعر بول ماري لابوانت؛ فأنت تجده يستحضرها حتّى في قصائده السّرياليّة. ليس هذا همّي الشّعري، ما أريده من الشّعر هو الإيغال في العالم لأقول اللاّمرئي، ولا أستطيع ذلك إلا من خلال مقترب ميتافيزيقي، والمقترب الميتافيزيقي يتطلّب قاموساً من المستوى اللّغوي الأوّل، إذ المستوى الثّاني هو لغة الاحتفال بالعالم، لغة التغنّي به. وأنا لست شاعر الاحتفاء بالعالم بالمعنى البيرسي. لغتي مصفاة، متقشّفة وبسيطة. وإذا أمكن أن أسمح لنفسي أن أقارن لغتي بلغة سان جون بيرس التي هي لغة إنشادية عظيمة أقول إنّني أكثر قرباً للمقدّس مني إلى العالم بالمعنى البيرسي. وليس من المؤكّد أن بيرس مؤمن، أما أنا فإنّ موقفي الرّوحي هو الذي حدّد علاقتي باللّغة وبالعالم. هذه هي طبيعتي الشّعريّة، وهذا هو مناخي الشّعري. اختلاف الأمزجة والمناخات الشّعريّة ثراء للشّعر.

س كيف استُقبِل نصّك الشّعري في فرنسا؟

- فرنند واليت: المؤسف أني ظللت أُستقبَل باستمرار في فرنسا بوصفي شاعراً كيبيكياً. وأنا أريد أن أقرأ هناك كشاعر فقط لا كشاعر كيبيكي. هناك فرق كبير بين الحالتين. وإذا ما نشرت لنا مجلّة فرنسيّة شعراً نشرته بوصفه شعراً كيبيكياً، وباستثناء كتابي الشّعري الأخير «السّاعات»، الذي ظهرتُ فيه وكأنّي شاعر فرنسي. ولكن ذلك استغرق زمناً. تدري أنت أن الفرنسيين شوفينيين إلى حَدّ ما ويخيّل إليهم أن اللّغة الفرنسية وقفٌ عليهم. نحن أيضاً نستعمل اللّغة الفرنسية، ونستعملها بطريقة مختلفة عنهم. إذاً، ليس من السّهل قبولك في فرنسا؛ لأنّها ظلّت باستمرار هي المركز. والتأثير يجيء عادة من المركز، ليندفع في اتجاه الأطراف، لا

العكس.

س **نجد -أيضاً- باريس تمارس نوعاً من الأبوّة إزاء الأطراف الأخرى أي المستعمرات السّابقة، كما أن علاقة الأطراف بالمركز مزدوجة، وأكاد أقول شيزوفرينية. علاقة المثقف الفرنكوفوني المغربي أو اللّبناني بالثّقافة الفرنسية تنطوي على مفارقة درامية؛ إذ تشكل فرنسا في وعيهم مثالاً وفي الآن نفسه موضوعاً للتحدّي، مما ساهم في دفع الفرنسي إلى تقمّص دور الأب هذا، إنّها علاقة حبّ وكراهية في الآن نفسه.**

- فرنند واليت: هذا مبرّر إلى حَدّ ما، ففرنسا بلد كانت لها مستعمرات، وشكّلت في وقت ما إمبراطوريّة، وبطبيعة الحال نحن من الهامش، من العالم الفرنكوفوني. وهذا شيء آخر. إنّنا، بالنّسبة إليهم، ليس لنا ما نلقِّنهم إياه نحن الشّعراء الكيبيكيين، أوالتونسيين أو البلجيكيين أو السويسريين. في حين إن العكس هو الصّحيح، إذ عليهم أن يتعلَّموا من هؤلاء الشّعراء السويسريين والبلجيكيين والمغاربة والكيبيكيين.

س **لا تنسَ أيضاً أن الثّقافة الفرنسية تبشيرية في أحد أبعادها، لها دور ، la mission française. والتبشير جزء من هوية الثّورة الفرنسية، وهو أيضاً مؤسَّسة وعقلية فرنسية، فكيف تريد من المبشّر أن يأخذ الدروس من الآخرين، من الأوساط التي يقوم بالتّبشير داخلها!!؟**

- فرنند واليت: أجل، صحيح ما تقول، وهناك أيضاً مركزيّة باريسيّة قويّة متفاقمة، لها تأثير سيئ في أدباء الأقاليم أيضاً، ونحن أيضاً بالنّسبة إلى باريس إقليم كبقية الأقاليم. الأدب الكيبيكي أدب آخر مغاير، إنّه

اختلاف وثراء. لا غنى في العالم دون هذا التعدُّد. مثلاً، صحافي تلفزيوني باريسي هو كبرنار بيفو، نادراً ما نراه يقدّم كُتّاباً كيبيكيين. ولوكنّا نكتب بلغة أخرى غير الفرنسية، لكان الاهتمام بنا أكبر في باريس. أما ونحن نكتب بالفرنسية فلا أهميّة لنا. وكأنّ لسان حالهم يقول: ماذا سيضيفه هؤلاء لنا نحن الباريسيين. وهم لديهم مثلنا: مونتانيي، وروسو، وراسين، وفولتير، وشاتوبريون.

س **هذا يكاد يكون موقف الأدباء المشارقة من المغاربة نفسه في عالم العرب. فالمركز بالنسبة إلينا هو المشرق العربي، هناك المتنبي، والمعري وأبونواس، والشّعر الجاهلي، باختصار هناك موطن النصّ المرجعي الأساسي. حتّى إن المغاربة كتبوا إبّان القرون الوسطى كتاباً موسوعياً ذكروا فيه النبوغ المغربي، وهو كتاب عنوانه يشي بموضوعه، إذ يسمّى «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة». يقصد محاسن المغاربة الأندلسيّين مقابل المشارقة.**

- فرنند واليت: أجل، هذا هو مصير الثقافات التي تنمو خارج جغرافيتها، المركز لا يقبلها بسهولة، إذ للمركز تقاليده وماضيه الذي ترسّخ، رغم أنّنا من أرومة فرنسية واحدة، فقد جئنا من بواتو، ومن باريس، ومن النّورماندي. إنّها مُشكلة الكائن الكيبيكي ومُشكلة كلّ الشّعوب الصّغيرة.

س **فرنند واليت، أريد أن أسألك عن كلمات تبدو لي أساسيّة في الشّعر وفي الوجود، بل هي ينابيعك الشّعريّة القصيّة: الكلمة الأولى: هي الموت**

- فرنند واليت: ما نعرفه عن الموت هو أنّنا نمضي، وندري حسب العقيدة أنّه ثمّة حياة أخروية تبدأ، بعثاً حقيقياً. ندري أن الكائن ينتهي

في الصّمت. ماذا يحدث له في ذلك الصّمت؟ إذا لم يكن هنا ظاهراً، أين يكون إذن؟ من يكون؟ وكيف يستمر؟ وفي أيّ نور هو؟ الموت في ذاته بسيط، إنّه نهاية سيرورة بيولوجية.

س **والصّحراء؟**

- فرنند واليت: هي أيضاً تمثّل لي اللانّهائي. صورة الصّحراء تمثِّل مجالاً آخر للاّنهائي، وأنا لم أرَ مطلقاً صحراء حقيقيّة. حتّى صحراء الثلوج لم أرَها.

س **والحبّ؟**

- فرنند واليت: إنّها الطّريقة الجوهريّة للكائن البشري ليتمكَّن من الدّخول في علاقة مع الآخر. لا يمكن أن تكون هناك علاقة حقيقيّة وعميقة بين شخصين إلا إذا كان هناك حبّ، وحتّى الصّداقة هي صورة من صور الحبّ. لا يمكن أن ينخرط الإنسان في علاقة حقيقيّة إلا عبر علاقة حبّ أوصداقة، وما عدا ذلك هي علاقات سطحيّة، علاقات اضطراريّة، علاقات لا يلتزم فيها الإنسان بكليّته. والكائن البشري لا يستطيع أن يبذل نفسه للآخر إلا من خلال الحبّ أومن خلال الصّداقة، وهذا أمر جوهري بالنسبة إلى الإنسان. ولأن الله محبّة، فإنّ كلّ علاقاتنا الأساسيّة هي علاقات معه. إذاً، نحن وجود يسبح في المحبّة الإلهيّة. وفي انتظار المطلق نصادف في الأثناء بشراً نحبّهم، ورجاؤنا أن نأخذهم معنا، ونظلّ معهم إلى الأبد.

دوناتيلّا بيزوتّي

عن الرّتيلاء وحبوب البازلاء الصّغيرة وقطرات المطر وطيّارة الورق.

كنّا نقف هناك فوق سطح القلعة الموغلة في الماء، وكان البحر، بحر الظلّمات، أو البحر المغربي المحيط -كما تُسمِّيه العرب- يبدو في الأسفل، وفي سطوع النهار مثل لطخة زرقاء في لوحة لماتيس، لطخة يحفّها بياض ضبابي في صيف الرّباط. ودوناتيلّا تواصل كلامها عن الشّعر وتشابكه بالوجود اليومي والرّوحي للبشر. فهي من فصيلة أولئك الكتاب الذين يرون أن للنص دوراً يتجاوز توسيع رؤية القارىء للحياة، لتغيير حياته. إنّها من فصيلة نيتشة، وريلكه، وجبران، وهنري ميللر، وغيرهم، حيث النصّ يمنحك عنفواناً وجودياً جديداً وإقبالاً على العالم. في هذا السياق كتبت دوناتيلّا بيزوتّي كتابها العتيد «الشّعر ينقذ الحياة» الذي منحها شهرة واسعة. من أعمالها الشّعريّة «سراب بصري»، و«ذاك الذي يأتي»، و، لها عمل روائي مفرد هو «أريد أن تكون لي عيون زرقاء»، ولها كتابات للأطفال، كما تُرجمت أشعارها إلى لغات عدّة. تُرجِم لها كتابان إلى الفرنسية، وترجمت هي بدورها أعمالاً لأدموند جابيس وللشاعر الفرنسي برنار نويل. نالت جوائز عدّة، من أهمّها جائزة الشّاعر الإيطالي الكبير أوجينو مونتالي. وتعكف الآن على إنجاز أنطولوجيا للشّعر العربي المعاصر. لقيتها بمناسبة صدور عملها الأخير «اللّيل في حصاره الدّموي» لتحدّثني عن كامل مسيرتها الشّعريّة.

كيف تحدّدين نفسك كشاعرة. أريد (بورترياً) ذاتيّاً؟

- دوناتيلّا بيزوتّي: ما أزال إلى اليوم أستشعر شيئاً من التّعقيد، ومن الصّعوبة لديّ استعمال صفة شاعرة فيما يتعلّق بي. يبدو لي أن هذه الصّفة تنطوي على مسؤوليّة كبيرة، فأنا أفضّل أن أقول: أنا أكتب قصائد..، وبشيء من الجرأة أقول لنفسي: إن الشّاعر هو ذاك الذي يقدّم خدمة، خدمة تتمثّل في محاولة استكشاف ما يوجد في اللّغة، وفيما وراء اللّغة، أعني ذاك الصّمت الذي يحتوي الكلّ، أما أنا فأريد أن أجتهد لأصير شاعرة، وبكلّ تواضع. والأمر بالنّسبة لي كما لو أني أطرق بابا هوعادة مغلق، إلى أن ينفرج، وهذا في أحسن الحالات. أحتفظ، ومنذ طفولتي، بإحساس الاندهاش، وبالأسرار، ولكن، في النهاية إنّ المدهش ليس سوى طريقة لرؤية الواقع، لاكتشاف الجوهر الحقيقي للتجربة اليوميّة، ذاك الجوهر الذي يتفلت منّا باستمرار. ظللت أيضاً أحتفظ بفكرة أن السّرّ بالمعنى الرّوحي الذي يلفّ العالم أي (الميستير Le mystere) يجب ألاّ يتكشّف، وإنّما يشار إليه من بعيد بنوع من الإجلال الممتزج بالرّجفة: علينا ألاّ نقترب من االسّرّ كثيراً حتّى لا نهدمه بأيدينا الشديدة الكثافة. إنّه كالفراشة التي نشدّها بدبّوس. أطمح أن أكون شاعرة كما يكون الإنسان ساحراً، بيد أنّه يجب ألا ننسى أن السّحر الحقيقي هو الحياة نفسها.

س والبدايات: في الحياة والكتب اللذان يحيل كلّ منهما على الآخر؛ إذ هما في علاقة تأثير وتبادل معقّدة. فكيف وعيت الشّعر الذي كثيراً ما يكون لدى الشّعراء خياراً أوّليّاً مطلقاً كما يسمّيه إمانويل كانط؟ ومتى كان ذلك؟

- دوناتيلّا بيزوتّي: عندما كنت طفلة صغيرة في الثامنة من عمري قرَّرت

أن أكون شاعرة، كنت قد بدأت بكتابة القصائد، وكان المعلم يقول لأمّي ابنتك ستصير شاعرة شهيرة عندما تكبر، بيد أني لم أعلم بما قاله المعلّم إلا بعد سنوات طويلة، بعد ما كنت قد نشرت قصائدي الأولى لو علمت بما قال من قبل، لربما كان ذلك سيشجِّعني، بيد أن أمّي لم تُعِرْ ذلك كبير أهميّة. وفي تلك الأثناء ظللت على امتداد السّنوات أكتب خفية لنفسي، دون أَمَل في أن أصبح شاعرة بحقّ، وفي كلّ مرّة كنت أشعر بالخيبة مما أكتب، وكنت أجد في ذلك الدّليل على أني لست جديرة بأن ينالني شرف الشّعر. وبعد كلّ محاولة ألوذ بصمت طويل. وكان لا بدّ من جهد كبير لأكرّس نفسي لكتابة الشّعر بإرادة ثابتة. كنت أفكر في خطر الفشل، ولم يكن لي قدر من القوّة لأتحمّله؛ بيد أن الكتابة كانت ضرورة قصوى بالنّسبة لي. وفي الأخير وعيت ما قاله بول فاليري من أن البيت الأوّل الذي يأتينا في القصيدة هو «عطيّة» الآلهة، هو منحة الآلهة، وأمّا بقيّة الأبيات فلا بد لها من جهد وعناء كبيرين، وعلينا أن نتشجّع.

س وماذا عن التأثيرات، عن القراءات الأولى التي هي أكثر من قراءة، إذ تشكِّل حمّى الدّخول في الكلمات وفي الحياة؟

- دوناتيلّا بيزوتّي: أكيد، هناك شعراء كثيرون كان لهم تأثير على تجربتي، بيد أن أسماءهم تتبدّل بحسب فترات حياتي. فترة صدور كتابي الشّعريّ الأوّل الذي ظهر سنة خمس وثمانين وتسعمئة وألف كنت أستمدّ فيها إلهامي من الشّاعر الفرنسي فرانسيس بونج Francis Ponge. لقد ظللت دائماً مأخوذة بفكرة أن للأشياء وللحشرات حياتها الخاصّة الملغزة، والتي لا تشبه في شيء حياتنا، بل حياتنا هي التي عليها أن تستنير من إشراقاتها. الأشياء هي أيضاً صور لحياة كونيّة مطمورة عميقاً في لاوعينا. وفي كتابي الشّعريّ الأوّل تجد قصائد تتكلّم عن الذبابة، عن الرّتيلاء، عن حبوب البازلاء الصّغيرة، عن المطر، عن طيّارة الورق...

إلخ. شعراء آخرون كان لهم تأثير كبير فيَّ، وهم: الشّاعرة الأميركية إميلي ديكنسون، ووليم بلايك، وهلدرلين، ووالاس استيفنسن وكابروني، ويانيس ريتسوس، وهناك شاعر كثيراً ما ترجمته هو برنار نويل. أما الشّعر العربي فلا أعرف كثيراً عنه، بيد أنّي، ومنذ مشاركتي في مهرجان الرباط المتوسطي فكرت في دراسة هذا الشّعر، ونشر مختارات منه في إيطاليا. لم أستطع فهم القراءات الشّعريّة التي قدمها الشّعراء العرب، ولكنّني وجدت موسيقى هذا الشّعر رائعة، وأيضاً الخطّ العربي الذي كتبت به هذه القصائد. إنّه الشّعر الوحيد الذي أسرني، ولو أنني لم أفهم محتواه. وإضافة إلى الشّعر فإنّ كتابتي تأثّرت أيضاً بفلسفة الزّان التي مارستها لسنوات طويلة، وقد كتب أحد النقّاد في إيطاليا أني الشّاعر الوحيد على مذهب الزّان.

س **ولماذا الكتابة؟**

- دوناتيلّا بيزوتّي: لأنّي لا أكون بغير الكتابة.

س **فعل الخلق أيضاً ينطوي على تنظير ما، فالشّاعر هو أوّل ناقد لنصّه. وليس كلّ ناقد شاعراً، ولكن، في أعماق كلّ شاعر ثمّة ناقد يفحص الكتابة لحظة تشكُّلها.**

- دوناتيلّا بيزوتّي: بمعنى ما هما شيء واحد، وفي رأيي فإنّ التأمّل في الكتابة لا يكون إلا تالياً لها، وإلاّ تصير الكتابة تنظيراً. التّنظير يضع حدوداً تجريدية، في حين إن التّأمّل هو في ذاته امتداد لفعل الخلق. إنّه ينطلق من تجربة الكتابة، يعني هو في ذاته حقيقة واقعة؛ وأنا قد منحت قسماً كبيراً من نشاطي الأدبي لهذا النّوع من التّأمّل. ومن هذا النشاط وُلِد كتابي «الشّعر ينقذ حياتنا» الذي حاز شهرة كبيرة في إيطاليا. وأنا أقدّم أيضاً محاضرات في الشّعريّة اعتماداً على هذه التّأمّلات نفسها.

س

يقول رامبو في أحد نصوصه: أنا هو آخر. ريلكه أيضاً تحدّث عن المقاطع الشّعريّة الأولى من كتابه مراثي دوينو، قال إنّها انهمرت عليه ذات يوم في قصر دوينو في شكل إملاء، وهذا تعبير حديث لمفهوم الوحي الشّعري الذي عرفه العرب منذ العصر الجاهلي، ولهم كلام طويل عن وادي عبقر، وما توحي به الجنّ، أنت كيف تأتيك الكتابة؟

- دوناتيلّا بيزوتّي: الحقّ أقول لك، لم أُكرِه نفسي أبداً على الكتابة. وحتّى لو فعلت فلن يؤدّي ذلك إلى شيء. ولكن، ومن ناحية أخرى، كانت لي تجارب أحسست فيها بالعطيّة (ما يقابل في تراثنا العربي الوحي الشّعري، والفتح الصّوفي) على وجه الخصوص. فكتابي الشّعري الأوّل «خدعة المناظر» الذي نقله برنار نويل إلى الفرنسيّة، كتبت قسماً منه وكأنّه يُملى عليّ إملاءً، فقد كنت كلّ صباح، وفي الساعة نفسها تأتيني هذه الحالة، وفي كلّ مرّة كانت تستمرّ معي مدّة ساعة تقريباً، وكنت من شدّة سرعة الدّفق أجهد نفسي للحاق بالكلمات حتّى أكتبها. واستمرّ هذا الحال معي بضعة أشهر ثمّ، -وفجأة- انحسر كلّ شيء في اللّحظة التي مات فيها إنسان عزيز عليّ، وهو الأمر الذي انتزعني من هذه النّعمة. ولم تتكرَّر معي هذه الظاهرة أبداً بهذا الشّكل. كان يُهيّأ لي وكأنّني أدوّن شيئاً لا أستطيع فهمه بالكامل، بيد أنّه كان الحقيقة نفسها. إثرها، كثيرون من ذوي المشارب والرؤى الشّعريّة البعيدة عن رؤيتي تلك القريبة من النظرة العدميّة، مسّتهم صميميّة هذه النّصوص. كتبت سنة ثلاث وتسعين من القرن الماضي قصيدة طويلة تتكوّن من حوالي ستمئة بيت، وقد نُشِرت بدعم من المؤسّسة الأوربيّة. هذه القصيدة كتبتها في جزيرة باثموس الإغريقيّة في عشرة أيّام. كنت أشتغل النهار بأكمله، ولا أتوقف إلا لتناول وجبات الأكل، ولم ألتقِ بأيٍّ كان في ذلك الوقت، إلى

أن جاء اليوم الذي أتممت فيه القصيدة. هذا العمل أعتبره ابن الإلهام فجزيرة باثموس هي جزيرة القيامة L'ile apocalypse، وفي القصيدة إشارات إلى القيامة، ولكن ليس بمعنى نهاية العالم، بل على العكس من ذلك، بمعنى انبثاق وظهورعالم جديد أريد أن أؤمن بوجوده.

س **كيف تجدين نصوصك إذ تقرئينها مترجمة إلى لغات أخرى؟**

- دوناتيلّا بيزوتّي: لا أتوصّل في العادة إلى الحكم على مدى التأثير الذي تحدثه نصوصي عندما أقرؤها مترجمة إلى لغات أجنبيّة، حتّى ولو كنت أعرف هذه اللّغة الأجنبيّة جيّداً مثل معرفتي باللّغة الفرنسية. على كلّ حال، يهيّأ لي أن هذه النّصوص المنقولة إلى اللّغات الأجنبيّة أقلّ انتماءً إليّ؛ بيد أنك تجدني متطلِّعة إلى معرفة التّحوُّل الذي طرأ على هذه النّصوص في اللّغات المنقولةَ إليها. وأنا سعيدة بأن أراها وقد تحوّرت بواسطة فعل خلق جديد، إذ أعتبر التّرجمة إبداعاً جديداً. إنّ النصّ -وبمجرّد كتابته- تصير له حياته الخاصّة، ويصير قابلاً للقراءات والتّأويلات المتعدّدة، حتّى تلك التي تختلف عن مقاصد المؤلّف، أولم تخطر على باله. الفعل الإبداعي فعل متواصل باستمرار، بلا حدود. وفي حالة الشّعراء الكبار فإنّ هذا التواصل يستمرّ حتّى عبر الأجيال.

س **الشّعر / الحياة. هل هما ثنائيّة أم وحدة؛ فالأوّل مجاله اللّغة والثّانية مجالها الوجود؟**

- دوناتيلّا بيزوتّي: الشّعر لا يأتي إلاّ من الحياة، أي من المعاناة الحقيقيّة، من الآلام، والأفراح، والرّغبات.. إلخ. الشّعر لا يأتي من الكتب الأخرى، بواسطة المحاكاة الأدبيّة؛ إذاً، العلاقة جوهريّة بين الشّعر والحياة. نستطيع أن نقول أيضاً: نحن نكتب كما نعيش، بيد أن الحياة التي يعبّر

عنها الشّعر ذات نوعيّة أكثر عمقاً، هي حياة خفيّة وملتبسة، وأنا أعتقد كثيراً بوجود الآنيما موندي(1) Anima Mundi أي الرّوح المبدعة التي يتحدّث عنها الشّاعر الإيرلندي وليام بتلر ييتس وهو يسميه Creative Mind أي الفكر المبدع في كتابه الفلسفي الفريد «الرّؤيـا»، ويعتبره العقل القادر على التّخيّل، وأعتقد أيضاً بالحضور الدّائم للأسطوريّ في أعماقنا، وإنّي لأسعى إلى الاقتراب مّما أسمّيـه اللاّوعي الكوني.

س الكتابة الحقيقيّة هي أيضاً طريق لاكتشاف الذّات، ومن ثَمَّ، ورغم صدورها عن الحياة، أهِيَ فاعلة في حياتنا ووجودنا؟

- دوناتيلّا بيزوتّي: أجل، ممارسة الشعر غيرّتني؛ لقد جعلت حساسيّتي أكثر رهافة، وفي الآن نفسه عوّدتني على الغوص والدّخول في علاقة مع ذاتي العميقة، وتنمية حدسي في الحياة اليوميّة، وإظهار مشاعري. وفي الحقيقة فإنّ كلّ هذه المنافع لا تخلو من بعض الشّوائب، إذ إنّ كلّ هذا يجعلني أحياناً أكثر هشاشة. بيد أن هناك تأثيراً في الاتّجاه الآخر فتحوّلي الوجودي الذي يعقب الأحداث التي أعيشها يغيّر بدوره شعري، ويدفعه فيما أعتقد نحو مزيد من الحريّة، ويجعل مضمونه الرّوحي أكثر عمقاً وأكثر وعياً.

س والصّمت كأحد أبعاد القصيدة، الذي يقول المطلق، الذي يترك المجال لضجيج الوجود؟

- دوناتيلّا بيزوتّي: أجل، الصّمت ضروري. والشّعر لا يولَد إلا من الصّمت، أوّلاً الصّمت الدّاخلي الذي يفتحنا على الإصغاء. وأيضاً الصّمت الميتافيزيقي كمجال لما لا يُعبّر عنه، والذي يحاول الشّعر

اختلاس شيء منه، والتّعبير عنه بواسطة الكلمة.

س **أين تموضعين نفسك داخل الشّعر الإيطالي اليوم؟ وكيف هي القصيدة الإيطاليّة اليوم؟**

- دوناتيلّا بيزوتّي: لا أحبّ كثيراً التقاليد الشّعريّة الإيطالية الرّسميّة المتعارف عليها، تلك التقاليد المتحدّرة من الشّاعر بتراركا، مروراً بالمدرسة الأركديّة(2) وصولاً إلى المدرسة الهرمتيّة(3) في القرن العشرين، فأنا أجد هذا الأدب أكاديميّاً جدّاً ومنفصلاً عن الحياة. اليوم أيضاً مايزال الشّعراء في إيطاليا مشغولين -إلى حدّ ما- بالإنشائية، وشغوفين بالنظريات، أي بالأيديولوجيا. ولغتهم -هي في الغالب- بعيدة عن اللّغة الحيّة، فهم -من ثَمَّ- لا يتوصّلون إلى تبليغ مشاعرهم من خلالها، وهنا غالباً ما يصير الشّعر وسيلة لعرض المعارف والتّبجّح الموسوعي. في الواقع، ومنذ قرون، فقد الشّعر الإيطالي تواصله مع روح الشّعب، خلافاً لما نجده في بلاد أخرى من أوروبا، مثل اليونان، وإسبانيا، وإيرلندة. الشّعر لدينا كان دائماً مشغولاً بالتيّارات، وبالمدارس الشّعريّة. واليوم لم يعد يهتمّ حتّى بالمدارس، بل هي جماعات سلطة أدبيّة، وهذا يجعل المستوى يتدنّى، ويمنع الشباب الموهوب من التّعريف بنفسه. إلاّ أنّه ظلّ هناك على امتداد القرن العشرين شعراء ظلوا على الهامش، وهؤلاء أحبّهم جدّاً من مثل: دينو كمبارا Dino Campana، وبالازيتشي Palazz-eschi، وكابروني Caproni، والشّاعر كاتّافي Cattafi. إنّ ما يفتقده الشّعر الإيطالي -على الوجه الأعَمّ- هوذاك الجانب الدّيونيزوسي(4)، ذاك الجانب الذي يمضي إلى ما وراء الحدود، والذي يحبّ الإفراط، ويكاد يلامس الموت والهدم؛ لقد آثروا -باستمرار- أبولون(5) الذي يرمز إلى الكمال الكلاسيكي. واليوم وقع -حسب مايبدو- التخلّي عن

الكلاسيكيّة، بيد أنّه ظلّ هناك نوع من التّكلّف يقف بالمرصاد، وإني لأجد الشّعر الذي تكتبه النّساء -في الغالب الأعَمّ- أكثر أهمّيّة. وأكثر ارتباطاً بالحياة وأكثر جرأة.

---

(1) أنيما موندي Anima Mundi: أي الرّوح المبدعة ويسمّيه أيضاً الشّاعر الإيرلندي وليم بتلر بيتس Creative Mind أي الفكر المبدع. وهو العقل القادر على التّخيّل. وذلك في كتابه الفلسفي الفريد: «الرّؤيا».

(2) الأركديّة: مدرسة أدبية مواضيعها ريفية، رعوية. وأركاديا منطقة جبلية في اليونان القديمة

(3) الهرمسيّة: Hermétisme مشتقّة من اسم هرمس Hérmes المعروف في التّراث الإسلامي بالنبي إدريس. ولها دلالات، وإحالات إلى علوم الخيمياء والسحر؛ وتعني في الأدب كتابة نصوص غامضة ومغلقة موازية لغموض الذّات الدّاخلي. ولعل الشّاعر الايطالي أوجينو مونتالي من أهم ممثّليها في القرن العشرين.

(4) الدّيونيزوسيّة: نسبة للإله اليوناني ديونيزوس حارس القوى الحسّيّة.

(5) أبولون: إله يوناني حارس قوى العقل والمنطق والتّوازن، وهويقابل ديونيزوس الحسّي، المتهتّك.

زاووكي

اكتشاف الذات يمرّ عبر معرفة الآخر

هذا حوار هادىء بسيط مع الرسّام الصّيني العالمي «زاووكي»، وقد تمحور حول مُشكل اللّقاء بالغرب، هذا المعبود الجديد الذي مثّل تحدّياً والذي هدّد الثقافات والحضارات الأخرى من المكسيك حتّى الصّين مروراً بإفريقيا؛ لعلّ موقفه يضيء شيئاً بالنّسبة إلينا نحن -العرب- أصحاب الذاكرة الحاضرة باستمرار التي تشكل عائقاً مستمرّاً في التعامل مع العالم الحديث؛ فالماضي يشدّنا باستمرار، ولعل هذا الماضي هو حامينا من هذا التحدّي الغربي. وزاووكي، يُعدّ اليوم من أكبر الرسّامين العالميين الأحياء. جاء إلى سيدي بوسعيد لزيارة صديقه الشاعر لوران غاسبار، وهناك في ذاك البيت الكولونيالي المنزرع في كفل الجبل البحريّ جبل سيدي بوسعيد أو جبل المنار التقيته. وكان هذا اللّقاء الذي رتّبه لوران غسبار...

س **كيف تقدّم نفسك للقارىء العربي؟ وهذا الحديث موجَّه إلى قارىء وجمهور أجنبي بالنسبة لك؟**

- زاووكي: وُلِدت في بكين عام واحد وعشرين وتسعمئة وألف، ووصلت إلى باريس عام ثمانية وأربعين. درست في الصّين بين سنتي خمسة وثلاثين وأربعين، ثم بعدها عُيِّنت بوظيفة قارىء فى أكاديمية الفنون، وعملت حتّى عام ستة وأربعين، وفي عام تسعة وأربعين أحسست بضرورة الذهاب إلى فرنسا. كنت اعتزمت المكوث فيها سنتين لأعود من بعدها إلى الصّين. ولكن، وبعد عام ونصف من الإقامة في باريس تعرّفت

إلى الشّاعر الفرنسي الكبير هنري ميشو الذي قدّمني إلى غاليري بيار، وتعاقدت مع صاحبها ومكثت هناك إلى الآن.

س **لماذا باريس؟ هل لهذه المدينة دور في الوعي الصّيني الحديث، فقد كانت آنذاك مثالاً نهضوياً لكثير من بلاد العالم الثالث؟**

- زاووكي: لا أدري، بعد المدرسة التي أنهيت امتحاناتها سنة أربعين أحسّست بضرورة رؤية شيء آخر. كانت أيّام الحرب الكونية الثّانية، وكان لي عمّ درس في السوربون، كان يرسل لي بطاقات بريدية أوحت لي بأشياء كثيرة. فذهبت إلى باريس؛ ثم، أن تذهب إلى باريس أو إلى نيويورك نفس الشّيء.

س **كصيني في باريس، أيّ تأثير في روحيّتك، ومن ثَمَّ في أعمالك، مارسته هذه المدينة؟ كيف تكون صينياً في باريس؟**

- زاووكي: المفارقة أنّي عندما كنت صغيراً كانت أعمالي غربية، وبعد الذهاب إلى فرنسا بدأت أعي البعد الشخصي والذّاتي. وبعد الدراسة والاطلاع أدركت أنّه بقدر معرفة الآخر تكتشف نفسك. اكتشاف الذات يمرّ بمعرفة الآخر. كانت باريس دافعاً لمعرفة الذّات. لو بقيت ضمن التّقليد الصّيني لما كنت فعلت شيئاً مُهمّاً؛ الصين دخلت أزمنتها المظلمة منذ القرن الرابع عشر الميلادي.

س **عجيب! إنه القرن نفسه تقريباً الذي بدأت فيه حضارتنا العربيّة بالاضمحلال. في هذا القرن كتب ابن خلدون مقدِّمته الشّهيرة، وبعدها لم نبدع نصّاً يضاهيه أو يشبهه.**

وهو القرن الذي يقول عنه جاك بيرك: لم تعرف حضارات بحر المتوسط عصوراً أسوأ منه. كان بداية السّقوط!

- قال: أجل، منذ القرن الرابع عشر والصّين في تخلُّف. ظلّ الصّينيون بطبيعة الحال يصنعون ملابسهم التّقليدية الموشّاة، ولكن بشكل ميكانيكي آلي، إنّه مجرَّد نسخ وتكرار للقديم. استيعاب الرّسم الغربي ضروري والتعرُّف إلى أكثر مايمكن من الثقافات إثراء. ولكن، لابدّ من هضم كلّ ذلك. وهذا هو المُهمّ. أنا لم أرفض التّراث الصّيني. هناك حقب تاريخية أهفو إليها من القرن الخامس عشر قبل الميلاد حتّى القرن التاسع قبل الميلاد؛ فتاريخ الفن الصّيني غير متجانس؛ هناك مراحل مختلفة ازدهر فيها هذا الفن أوذاك، مثلاً أشغال النّحت ازدهرت بين القرن الثّاني قبل الميلاد والقرن السادس الميلادي. السيراميك والخزف ازدهرا من القرن الثّاني الميلادي حتّى القرن الرابع عشر الميلادي، إذن، القرن الرابع عشر هوعصر السقوط والاضمحلال.

س **لقاؤك هذا مع الغرب، هل عشته غربة أم تراجيديا أم مصالحة؟ طبعاً أسألك بوصفي شرقياً أيضاً.**

ابتسم زاووكي كأنّ رابطاً غامضاً وسريّاً وقديماً تحرَّك في أعماقه. وقال:

- أعيش مع أصدقائي، وأنا مخلص لأصدقائي ولا أحسّ هناك بالضياع، قد أستعمل الأرقام الصّينية، لم أنسَ الماضي، لونسيت ماضيّ فسيكون الأمر دراميأ؛ إذاً، يختلف الأمر بالنّسبة لي بوصفي فنّاناً تشكيلياً، وهذا على النقيض من الشّاعر؛ الرّسم بالمعنى العميق لغة كونيّة لا ترتبط -كالشّعر- بالكلمة وبعبقرية وخصائص اللّغة التي يُكتَب فيها الشّعر؛ لوكنت شاعراً لعشت التّغاير مع الغرب بشكل مختلف.

س **لماذا اللّوحة؟**

- زاووكي: إنّها طريقتي للتعبير، لأنني غير قادر أن أفعل شيئاً آخر سواها.

س **كيف ترسم؟**

- زاووكي: بالنسبة لي لا يوجد موضوع مفروض. إنّها حالة نفسية أحاول التّعبير عنها، وبلغة تجريدية، ودائماً لا تقول شيئاً خارج اللّوحة كالقصيدة. ما تعبّر عنه لا يمكن التّعبير عنه خارجها، أنا أشتغل على الفضاء واللّون. ما أقوله، يُقال من خلال هذه المادة فقط. اللّوحة الجيّدة ليست لها شروط مسبقة. ثم، سؤالك: لماذا اللّوحة؟ هو سؤال صعب، أنا لا أعرف لماذا. وهذا جميل في حَدّ ذاته. لو أعرف قد أكفّ عن العمل. من ناحية أخرى، أنا لست ملتزماً، أنا أرسم لنفسي لا لهدف سياسي أو اجتماعي. عندما نكبر بعد التجارب العديدة تتغيَّر الآراء.

س **هل تؤمن بموت الرّسم؟ فاليوم يتحدث الناس عن موت الشعر، وموت أشكال التعبير التقليدية عامّة.**

- زاووكي: بعد رفض بعض الرسّامين الرّسم باليد، وبعد دخول العقول الإلكترونية ميدان الرّسم. كلّ هذا أوحى بموت الرّسم. ولكن كانت هناك كذلك حركات كالتّجريد والواقعيّة المتفاقمة، والباتن آرت تعود إلى استعمال المادة الكلاسيكيّة. نحن لا ننتقد الطّرق والأساليب، ولكنّها تتمّ باستعمال اليد. أنا لا أؤمن بموت الرّسم، وإنّما هي العودة الأبديّة إلى الرّسم.

س **كانت لك علاقة بالشّاعر هنري ميشو. يلاحظ عندك احتفاء بالشّعراء. وضعت رسوم قصيدة رامبو «الإشراقات» الصّادرة عن نادي الكتّاب.**

- زاووكي: أشعر بالقرب من الشّعراء أكثر من الرّسامين. كلّ كتالوجاتي والكتب التي وضُعِت حولي كتبها شعراء وكتّاب، أذكر منهم هنري ميشو، والشّاعر الكبير روني شار، والشّاعر روجيه كايوا، وكلود روا، والشّاعر لوران غسبار.

في هذه اللّحظة ابتسم لوران غسبار بفرح طفولي فقد كان حاضراً معنا؛ إذ دار هذا الحديث في منزله على البحر قرب قرطاج. عندما بدأنا المقابلة كان منكبّاً يقرقع على آلته الكاتبة. فقام واستأذن، ثم جلس بيننا يصغي للحوار. واستمر زاووكي: أحسّ أن هناك لغة قريبة مني، وفي الحقيقة أنا قريب من الشّعراء والموسيقيين أكثر من المنظّرين.

س **أأنت تراجيدي كالغربيين؛ إذ يبدو أنّ الحسّ المأساوي بالعالم أساسي في الإبداع لديهم؟**

- زاووكي: لست حزيناً، أنا عادي. لديّ حالات تمرّ على السّطح، في العمق. أنا فرح.

س **ماذا تعرف عن العرب؟**

- زاووكي: ذهبت مرَّتين إلى المغرب. كانت الزّيارة الأولى سنة ستّ وخمسين، والثّانية منذ خمس سنوات. أعرف جيّداً إنجازات العرب في السيراميك، والحضارة العربيّة الإسلامية تثيرني. أعرف أن الرسّام الألماني بول كلي والرسّام الفرنسي ماتيس تأثّرا بهذا العالم العربي، وقد جئت هذه المرّة تونس لأرى صديقيّ جاكلين داود، ولوران غسبار. الألوان والظلال من بين الأشياء التي أحسستها هنا، هندسية السيراميك العربي الذي يعطي الإحساس باللاّنهائي الهندسي.

س **من تعرف من الرسّامين العرب المعاصرين؟**

- زاووكي: لا أعرفهم. أنا أعيش في باريس. أذهب أحياناً إلى نيويورك، وكثيراً ما أذهب إلى معارض الأصدقاء، وبقية الوقت للعمل.

س **تكاد الصّين تتفرّد بغياب أساطير خلق العالم. أساطير بدايات الخليقة، ما تأثير ذلك على رؤيتكم للوجود؟**

- وهنا تدخَّل لوران غسبار وقال: لأن الصّين أرضية واقعية. وتابع زاووكي: رغم الثّورة أعتقد أن الشّعب الصّيني سيظلّ الشّعب الصّيني. لقد ظلّت الصين -وفي العمق- عائلة كبيرة، وستظلّ الصّين هي الصّين، ماذا أقول؟ كان عندنا شاعران: لي بو، وتوفو. كان توفو أكثر التزاماً، أمّا لي بو فهو شاعر الشّعر. عندما يحبّ صخرة يقف أمامها ويظلّ يمجّدها. هناك شاعر آخر مُهمّ من عصر الأسر الخمس هو بوكيويي. الإبداع عسير الفهم.

آرمون غاتي

المسرح في المدينة، والميتافيزيقا في الشّاشة

آرمون غاتي مخرج مسرحي وكاتب سينمائي مثقَّف، له أدوار في الفكر والسياسة، فوضويّ وأسد بأجنحة قويّة. كتب أكثر من خمسين مسرحيّة، صدرت في ثلاثة مجلدات عن دار فيرديبه للنشر. نال جوائز عديدة عن مسرحيّاته وأفلامه في كان وفي برلين. من مسرحيّاته: «السّمكة السّوداء، وثلاث عشرة شمساً في شارع القدّيس بليز، والحصان الذي انتحر بالنّار، والمتاهة الأولى»، وغيرها كثير. طوّف في العالم، أعتُقِل، وحُكِم عليه بالإعدام أيّام الحكم النّازي، ساهم في كلّ معارك أوروبّا: من المقاومة ضدّ النّازية إلى ماي 68، إلى جماعة الجيش الإيرلندي التي منحته جائزة. ورغم ذلك حافظ آرمون غاتي على التّوازن الدّقيق والصّعب بين الانتماء الأيديولوجي والتطلّب الجمالي. في بيكين كانت له حوارات مع ماو تسيتونغ حول الممارسة المسرحيّة؛ وفي بيكين أحبّ امرأة وكتب لها قصائد هايكو باللّغة الصّينيّة حسب مقتضيات العرف الغزلي الصّيني. قال لي – ونحن جالسان في ذاك المقهى الشّرقيّ الدّاكن بين النارجيلات البلوريّة المزيّنة بصور سلاطين آل عثمان بطرابيشهم الحمراء القانية، وتحت ضوء النّيون الأخضر –: «كنت أستيقظ في آخر ليل بيكين لأكتب قصيدة الهايكو مُتصارعاً مع كلمات وإيقاعات الشّعر الصّيني الصّارمة»، ثمّ عقّب: «لأنك إذا ما أحببت امرأة صينيّة فلابدّ أن تبوح لها شعراً، فإذا ما استجابت لك شعريّاً مرّة أولى وثانية، يعني ذلك أنّ العلاقة ترتّبت».

بلحظة أتطلّع إلى المشهد فينتابني إحساس حادّ بأنّنا ممثّلان داخل

مسرحيّة سرياليّة، كلّ مادّتها جاهزة: مكان نصفه داكن ونصفه أخضر، عمارة كولونياليّة، نحاس النرجيلات وبلّورها اللامع. عرب وبربر ويهود وصينيّون، وآرمون غاتي جالس أمامي مثل روحانيّ بلباس أسود يتلو آخر مانيفستو للفوضويّين في الباساج، حيّ اليهود الكولونيالي بتونس. نغادر المقهى. نسير في صباح تونس الخريفيّ، أنفصل عنه في الشارع ثانية أنسى فيها حضوره، أستعيد كلّ تدفّقاته حول المسرح الجديد الذي هونقيض المسرح، أستعيد قصصه عن ماوتسيتونغ، عن جون فيلار، عن الليندي، عن شارل ديغول الذي هتف في منتصف اللّيل إلى أندري مالرو، هو الذي ينام في العاشرة، ليسأله عن مُشكلة الرّقابة مع أرمون غاتي، عن بابلونيرودا «ذاك الشّيلي المتغطرس كما يراه غاتي». يتحدّث عن صديقه ناظم حكمت بكثير من الحنين والشّاعريّة.

وعن كاتب ياسين يقول: «ذهبت إليه حتّى الجزائر، وجاء معي إلى باريس، تعاشرنا عشرين سنة، وفي بيتي كتب رائعته «نجمة». وعندما مات رافقنا جثمانه من فرنسا إلى الجزائر ليدفن في أرضه فأوقفونا في المطار ومنعتنا السلطات الجزائريّة نحن -أصدقاءه- من الدّخول ومن تشييعه إلى مثواه الأخير.».

من جون فيلار إلى ماوتسيتونغ

في معسكرات الاعتقال تهجّيت أبجديّة المسرح الأولى، هناك ينهار الإنسان من الدّاخل. وذات يوم جاء ثلاثة رهبان لإنقاذ أرواحنا، وكتبوا لنا مسرحيّة يقع نصّها في ثلاث كلمات هي تصريف لفعل كان في أزمنته الثلاثة الماضي، والمضارع، والمستقبل: «كنت، أكون، وسوف أكون» وبدأنا نردّدها. بعدها بأربعين سنة أدركت كلمات أولائك الرّهبان الثلاثة؛ أجل، قضيت أربعين سنة لأفهم هذا النصّ المكوّن من ثلاث

كلمات والذي يعني أن المسرح معركة في الوجود الواقعي، أن يقول الإنسان عمقه الإلهيّ. أمّا عن بداياته الأولى في المسرح فيذكر أرمون غاتي: الرّجل الأوّل الذي أخذني إلى عالم المسرح، والذي منعني فيما بعد من مغادرته هو جون فيلار. كان جون فيلار أبي الرّوحي، وهو الذي أصعدني للمرّة الأولى إلى الخشبة ثمّ استمرّ في التعامل معي، والرّجل الثّاني هو إيرفي بيسكاتور المخرج الألماني ومؤسّس المسرح السّياسي. معهما اشتغلت فترة من الزّمن داخل منظومة محدّدة. بعدها التقيت بصديق كانت لي معه حوارات محدودة في الزّمن بسبب التباعد الجغرافي، فقد كان يقيم في بيكين وأنا في باريس، وليس من السّهل أن ألتقيه باستمرار، ولكنني كلّما ذهبت إلى الصّين -وقد وضعت حولها مجلداً كبيراً- أذهب لزيارته في بيكين، ونقضي سهرات نقاش معاً. هذا الصّديق كان شاعراً كبيراً، ربّما تكون سمعت باسمه، اسمه ماوتسيتونغ، ألا تعرفه؟ يضحك، ويواصل ماوتسيتونغ هو الذي منحني مفتاح هذا المسرح الذي أمارسه اليوم، وكان ذلك في أثناء حواراتنا الكثيرة. في إحدى المرّات -وكان معنا الشّاعر الصّيني الكبير آيتسينغ، وفي أثناء النّقاش- التفت ماو وقال لآيتسينغ: اسمع يا آيتسينغ في اللّحظة التي تجد فيها الإجابة عن السّؤال: من يخاطب من في المسرح؟ لحظتئذ يكون عملك المسرحي قد اكتمل. في تلك اللّحظة قلت في نفسي: ربّما أن هذا الماوتسيتونغ على حقّ. وتأمَّلت هذه الفكرة طويلا، وعندما رأيت ماوتسيتونغ بعد ذلك - بسنتين، في الفترة التي كان آيتسنغ يهيّىء فيها عمله المسرحيّ حول الكمونة- قلت له: انتهى الأمر، المسرح -بحسب ماوتسيتونغ- وجد الآن، وأنا الوحيد في العالم الذي يمارس هذا المسرح وأتمنّى أن يظهر بعدي آخرون.

ولكن ماهي الهويّة الجماليّة لهذا المسرح النقيض الذي استبدل الممثلين

المحترفين بالصّعاليك، واستبدل خشبة المسرح بساحات المدن، والنصّ المكتوب بالنصّ المرتجل؟ يقول أرمون غاتي في هذا الصّدد: قضيت عشرين سنة في العمل المسرحي، والآن طويت الصّفحة. عملي هو هدم المسرح القديم ليحلّ محلّه «نقيض المسرح».

س ولكن، ما هو هذا النقيض؟ وكيف تبدأ رحلة العمل؟

- آرمون غاتي: أبدأ بجمع لفيف من النّاس، وطرح سؤال: من أنتم؟ والإجابة عن هذا السؤال أساسيّة، وإلاّ فيجب مغادرة هذه التّجربة. هذا السّؤال عسير، ويتطلّب جهداً شاقّاً، بالإضافة إلى ذلك يجب أن تكون الإجابات علنيّة أمام الجمهور، أمام الآخرين. هنا تكمن الصّعوبة لأن النّاس الذين أتعامل معهم هم من الهامشيين، من ذوي السّوابق العدليّة؛ أصحاب قصص مرعبة. عندما أذهب إلى السّجون، وأسأل النّاس: من أنتم؟ كنت في كلّ مرّة أقوم بنصف ثورة في أعماقهم. يجب أن تعرف من أنت. هذه هي النقطة الأولى والجوهرّية للدخول في هذه المسرحيّة. في العادة يستمرّ هذا التّعرّف إلى الذّات شهرين أوثلاثة. بعدها يجيء السّؤال الثّاني: لمن تتوجّهون بخطابكم؟ وعندما يقولون لي نتوجَّه بكلامنا إلى جمهور المتفرّجين، أجمع أغراضي وأغادرهم، ولكن عندما ألحّ عليهم بالسّؤال:«لمن تتوجهون بكلامكم؟»، عندئذ تبدأ أجوبتهم الحقيقيّة بالظهور، الأجوبة الصّاعدة من حياتهم، من معاناتهم الحقيقيّة، واحد يقول: أنا أتوجّه بكلامي إلى البوليس، والآخر يقول: أريد مخاطبة القاضي الذي أوقفني، والفتاة الأخرى تقول أنا أخاطب -في وحدتي، وباستمرار- والدي الذي اغتصبني ودفع بي إلى طريق الدّعارة. كلّ هذا يشكّل دراميّة أعمالي المسرحيّة الجديدة، وكلّ هذا يشكّل أيضاً جزءاً من النصّ، من الكتابة. وهكذا يبدأ انخراطهم في التّجربة المسرحيّة بسؤال: من نحن؟ ومن نخاطب؟ ونسجل كلّ ذلك بالفيديو، أي إنّهم

يدخلون في شريط مُصَوَّر؛ فالعمل الدّرامي عندنا لا يتأسّس على الصّراع الكلاسيكي.. آه أنا أحبّك فيصرخ الآخر: لا أنا لا أحبّك. الصّراع عندنا يتموضع في مكان آخر:

المسرح في المدينة، والميتافيزيقا في الشّاشة.

س أين يكون الصّراع في مسرح آرمون غاتي؟ وما هويّة هذا الصّراع؛ إذ لا مسرح بلا صراع، بلا تدافع للبشر في التّاريخ، أي في المجتمع؟

- آرمون غاتي: الصّراع عندنا كالتالي: نعرض على الشاشة كلّ الأشخاص الذين خاضوا التجربة معنا (من أنا؟ ومن أخاطب؟). ويتزامن عرضهم على الشاشة مع قيامهم بأدوارهم، وهكذا يتمّ التقابل بين صورة الواقع على الشاشة: الاعتراف، وصورة الممثل على الخشبة، أي أن يتمّ الحوار والتقابل بين الشّخص الواقعي والشخصيّة التي يريد أن يكونها، أن يصعد إليها. طبعاً، أنت لن تجد في مسرحي شخوصاً من نوع ملكة الإنجليز، وإنّما شخوصي أبحث عنها داخل جغرافية الهامشيّين والمنبوذين. وهكذا مثلاً يتمّ الصّراع بين الآنسة فاديت كما هي في حياتها اليوميّة على الشاشة وبين ما تكونه، ما تقوله هذا المساء على المسرح، هنا يكمن الصّراع بين أناي، ذاتي الجماعيّة المتخيّلة وبين حقيقتي كذات مفردة، كعزلة ميتافيزيقيّة تشاهَد على الشاشة. لهذا السّبب لا أستعين بالممثِّلين المحترفين في هذا المسرح. ماذا يستطيع أن يقدّم ممثِّل محترف لهذا المسرح!!؟

والمسرح فعل تحرّر

يمضي أرمون غاتي في شرح وفحص تقنيّات هذا المسرح النقيض،

ويتوسّع في العرض، يقول: هذا الأسلوب في رؤية الأشياء يقودنا بعد الإجابة عن «من أنا؟ ومن أخاطب؟» إلى الموضوع الذي يطرح، والذي يجب أن يكون موضوع مقاومة؛ لا مسرح بدون معركة، معركة الفرد لتحقيق الذّات. المسرح الذي لا يتحدّث عن المعارك والمقاومة هو مسرح لهو وتزجية وقت فراغ. المسرح هو المعركة، هذا ما نضعه في مركز اهتماماتنا، بعد ذلك وأثناء التدريبات ينكتب النصّ، لا أكتب أبداً نصّاً قبليّاً، مسبقاً، فالإنسان الذي ينخرط في هذه التجربة يتحرّر إذ يقول ما هو إلهيّ في نفسه، ينقذ نفسه بطرحها. وهكذا -كما قلت-،يكون المسرح فعل تحرّر، معركة خلاص الذات. المسرح إذن مغامرة ذهنيّة، مغامرة روحيّة. ماذا يعني هذا الكلام؟ يعني أن مسرحي هذا لا يقوم على الصّراع لتحديد أماكن الدّخول والخروج من الرّكح، وإنّما يقوم على المغامرة الذهنيّة التي هي شيء مخالف تماماً. خاصّة إذا ما علمت أن شخوصي كثيرا ما تكون تجريديّة، فهي مرّة أبجديّة أومعادلات رياضيّة وأحياناً ضمائر تقديريّة، وهي -من ثَمَّ- من الصّعب أن تتلبّس الجسد البشري، من الصّعب أن تتشخصن على المسرح. وبداية من هذه اللّحظة نشرع في طرح الأسئلة الأساسيّة التي يقوم عليها العمل والتي تتطوّر لتشكِّل كلّيّته. هنا والآن.

وعن عمله الأخير يقول متوسّعاً في شرح جماليّته المسرحيّة الجديدة: مثلاً، شرعنا الآن في عمل مسرحي سيُنجَز بواسطة الشخوص التي ذكرتها، وسيعرض في أربع مدن هي: استرازبور، ومرسيليا، وباريس، والدّار البيضاء. وسيكون هذا العمل عن كبلر الفلكي الألماني من القرن السادس عشر، سيكون عن النّجوم والأفلاك. وما سأطلبه من فريق العمل القادم الذي يتشكّل أساساً من السّجناء والكحوليّين والمرضى العقليين هو الاشتغال على الرّياضيّات العليا. أخيراً، وفي مرسيليا كان العمل حول

معسكرات الاعتقال، الممثّلون -طبعاً- أميّون. عكفت معهم على قراءة نصوص صوفيّة همّشت نهائيّاً عبر التّاريخ. اشتغلنا على القبالة ومدرسة صافيد الصّوفية حتّى وصلنا إلى الحلاج. وهكذا تجد نفسك أمام مساجين قدامى ونزلاء مصحّات عقليّة وصعاليك من كلّ نوع ومنبوذين يردّدون نصوصاً للحلّاج ولمتصوّفيّ اليهود في القرون الوسطى ونصوصاً لجلال الدّين الرّومي، وابن رشد، وابن ميمون... إلخ.

وعندما سألته: كيف تصل إلى إقحام نصوص متباعدة في التّاريخ والدّلالة في عمل مسرحي معاصر وعلى لسان أناس أمّيّين من أصحاب السوابق العدليّة ينتمون إلى مناخات ثقافيّة متغايرة بشكل مطلق؟ أجاب:

أظلّ أخاطبهم كامل الوقت. في البداية لا يفقهون شيئاً، بعدها يبدأون بالاستيعاب، ثمّ يشرعون بعد أيّام في طرح الأسئلة والاستفهامات. وهكذا ينخرطون في العمل. يجب أن تدري أن الأمّي الأبجدي يبدأ بالتدرّب على التفكير. إنّهم أناس مُهمّشون في المجتمع، وهم -من ثَمَّ- مهمّشون في اللّغة، لا صوت لهم. إذاً، كيف نتوصّل إلى جعل إنسان أمّي يعبّر عن ذاته فوق الخشبة؟ هل سيظلّ يردّد كامل الوقت صباح الخير، مساء الخير؟ إذاً، لا يتحقّق هذا الإنسان إلا بالكتابة الجسديّة، أيّ أن يدخل في حركة، في ديناميّة جسديّة. في هذه اللّحظة يبدأ الأمّيّ بالتّحقق وبالوجود، ولكن ليس على طريقة التمثيل الإيمائي: البانتوميم، ولكنّها حركة الجسد المعبّرة عن الحرف والكلمة، أو قل هي الحركة الموازية لهما كما هو الشأن في الطاويّة.

قلت لآرمون غاتي «لم أعد أستطيع متابعتك وفهمك، صار الكلام غامضاً. ألا تشرح لي ما دور الطاويّة كفنّ وصوفيّة شرقيّة في تقنيّاتك المسرحيّة»؟ فأجاب:

أجل أعود للطاويّة؛ هناك «الكونفو» وهو التّعبير والكلام بالجسد، العمل الفني فيه حركة واحدة تأتي بعد التأمّل الطويل والاستبطان الرّوحي، مثلا يظلّ الرسّام الياباني يتأمّل أيّ شيء أمامه في صمت مدّة سنتين. بعدها يرسمه بخط وبحركة واحدة. هنا تتطابق حقيقة الشّيء المرسوم مع الحركة والرّسم. إذاً القاعدة الأساسيّة في الطاويّة هي التأمّل ثمّ الانجاز، إن كان رسماً أوخطاً أبجدياً «كاليغرام». وهكذا أجعل مَنْ أعمل معهم، بعد اقتناعهم طبعاً، وبعد وجود الحافز يدخلون مرحلة التدريب والتأطير، أجعلهم يطلقون طاقاتهم. تقنيتي بسيطة، فهي تقوم على اللّغة التي لا تترجم الكلمة بل تقولها، إنّها لغة الكونفو، لغة الجسد؛ وهكذا أيضاً لا أتوجّه إلى ممثلين محترفين للعمل، وإنّما إلى سكان المدينة من المحرومين من الكلام عن قضاياهم. وعلى امتداد السّنوات تشكلت لدّي ثلاث فرق من أبناء المهاجرين ومن المساجين ومن المرضى العقليّين العصابيّين لا من المجانين المنغلقين تماماً.

أقانيم مسرح غاتي الأربعة.

أرمون غاتي وضع أربعة أقانيم جديدة للمسرح، فالفضاء لم يعد ذلك البناء الكلاسيكي، كاتدرائيّات المسرح العتيدة تلك، وإنّما «صار المسرح عندي هو المدينة بأسرها، وأجد نفسي في حاجة إلى خمسة عشر أوعشرين مكاناً في أنحاء المدينة، أختارها وأهيّؤها بنفسي، وألعب فيها مسرحيّات تستمرّ إلى ثمان وعشرين أو ثلاثين ساعة». ولم يعد النصّ ذاك القديم، ولم يعد الجمهور هونفسه، أي جمهور المسرح الاستهلاكي، مسرح الترويح عن النّفس: «في كلّ بداية أوعرض أصرخ ملء صوتي: من جاء هنا للترويح على النفس فليخرج. هناك مقهى مجاور يستطيع أن يرتاح فيه. وهذا ما وقع في مهرجان أفينيون. مسرحي مغامرة للفكر، والبشريّ ليس حيواناً يأتي للمتعة بل للمشاركة، لأن كلّ

كلمة يقولها الإنسان تعبّر عن المطلق، عن الإلهي، هكذا هو المسرح، معركة ودرب خلاص.

عندما التقيته كان أرمون غاتي قادماً من مهرجان القاهرة المسرحي، وقد حضر مهرجان قرطاج التونسي. جاء غاضباً، وعاد غاضباً. قال: كلّ المسرحيّين في القاهرة يتحدّثون عن غروتفسكي، عن تجارب أوروبّا الشّرقية في المسرح، لقد بدا لي وكأن كلّ المخرجين درسوا في موسكو، الأعمال التي رأيتها هابطة، هابطة جدّاً. مهرجان أيّام قرطاج المسرحيّة ليس أحسن حالاً، فباستثناء مسرحيّة «فاميليا» للتونسي الجعايبي، التي لها بداية جيّدة، ولكن لا أفهم لماذا أقحم فيها قصّة بوليسيّة، كنت أنوي التعاون، أقبل أن أحضر إلى تونس، ولكن العنف السوقي الذي رأيته من المشرف على المهرجان جعلني أقطع كلّ الجسور مع هذه النوعيّة. البيان الختامي للأيّام المسرحيّة في قرطاج هو أيضاً أكّد على هذه النقطة: تخلف التجارب المسرحيّة العربيّة.

آلان نادو

التّاريخ عمل روائي ضخم ترويه البشريّة لنفسها

آلان نادو أحد أهمّ وجوه الرّواية الفرنسيّة اليوم، ينتمي إلى الجيل الذي جاء بعد تيّار الرّواية الجديدة الذي مثّله في السّتّينات الثنائي آلان روب غرييه، وميشال بيتور.

وُلد آلان نادو في باريس سنة 1948 وصدرت له أكثر من ثمانية أعمال، وهو أيضاً كاتب مقالات، أنشأ مجلة «رصيف فولتير»، صدرت له عن (دار غراسي) «أوغسطين الغاضب» التي تدور أحداثها في قرطاج الرومانية حول الشاعر فرجيل صاحب ملحمة الإينييد، وقبلها وفي نفس السياق نفسه أصدر «عبدة الصّفر»، وتدور أحداثها في إسكندرية العصر البطلمي؛ يقول آلان عن ظروف كتابة هذه الرّواية: عشت على مرمى حجر من خرائب قرطاج الأثريّة التي احتضنت أسطورة حبّ الملكة ديدون وإيني، وقد أوحت لي هذه المدينة فكرة جعل أحد الكتّاب القدامى شخصية روائية، وهي شخصية فيرجيل، ولكن أحداث التّاريخ التي تمتلئ بها أعماله ليست سوى سبب، وسيلة ليقول عالمه الدّاخلي. وآلان نادو -كما يقول عن نفسه- متمرّد على التيار الروائي الفرنسي العام الذي يمتدّ من بلزاك إلى جماعة الرّواية الجديدة،آباؤه الروائيون هم بورخيس، وكافكا، وإدغار آلان بو. جئته بأسئلتي لأتبيّن علاقته مع الكتابة، تلك المتاهة الذاتيّة والموضوعيّة.. لأسأله عن «عبدة الصفر» وعن «أوغسطين الغاضب» لا ليكشف لي عن التّاريخ فهو لا يكتب الرّواية التّاريخية، رغم أن أحداث أغلب رواياته تدور في مسرح العالم القديم، ولكنّها كما يقول أحد النقّاد تتمحور إشكاليّته حول الكتابة، الكتابة كلعبة، وسرّ، ومغامرة إنسانية، لذا بادأته بسؤال الكتابة.

س العلاقة الأولى بالكتابة: متى بدأت؟ وكيف بدأت؟

- آلان نادو: رويت ظروف ومعطيات هذه الحقبة في كتاب صغير عنوانه «خزانة الكتب». لقد قضيت طفولتي في مبيت معهد ديني، حيث كانت المطالعة هي تسليتي الوحيدة، ومن ثَمَّ هي مهربي الوحيد. كانت هناك في آخر كلّ قاعة من قاعات الدروس خزانة تتكدَّس فيها الكتب، وكان الأستاذ يفتحها مرّة في الأسبوع؛ كلّ يوم خميس بعد الظهر، وكان تناول الكتب من هذه المكتبة يتمّ بحسب الترتيب الأسبوعي للتلميذ، وللأسف، كنت في تلك الفترة من بين الأخيرين. وعندما كان يلحق دوري لأصعد على الكرسي، وأختار كتاباً لمطالعته يكون كلّ النّاس قد حصلوا على مايريدون، وتكون رفوف الكتب تقريباً خاوية، أو لم يبق بها من الروايات سوى تلك التي لا يرغب فيها أحد. والكتاب الذي كان لا بدّ من أن يكون رفيقي طيلة الأسبوع كان بالضرورة، إما غير قابل للقراءة، أوباعثاً على السأم. إلى أن جاء اليوم الذي تعبت فيه من معاناة هذا الإحباط، فجاءتني فكرة كتابة رواية المغامرات التي كنت أحلم أنا نفسي بقراءتها، وفي هذه اللّحظة بالضبط تجلّى لي بكلّ وضوح أن الكتابة هي نفسها مغامرة في حَدّ ذاتها، مغامرة مليئة بالكشوف، وبالقلق. ويحصل أن أستبطن إذاً شخصيّة الكاتب الذي حلمت من ساعتها بأن أكونه، ذلك المكتشف الذي يخاطر من خلال الكلمات داخل عوالم التّخييل غير المأمونة وغير المألوفة، والمليئة بالأخطار. طبعاً، لم أكن وقتها بكامل هذا الوعي، فقد كنت في حوالي الحادية أو الثّانية عشرة من عمري، ولكن، كان هناك أمر -ممّا لا شك فيه- أكيد، وهو أن مَيْلي للكتابة لم يكن وليد ممارسة ناتجة عن إعجاب بكاتب ما، أوعن رغبة في تقليد الكتب التي أثارت حماسي، ولكن ميلي للكتابة -هو على النّقيض من ذلك- كان تمرّداً نتج عن الإحباط الذي بعثته في نفسي

بعض الكتب.

س **كيف تحدّد علاقتك بالكتابة؟ أكيد أن هذه العلاقة عرفت تغيُّرات في أثناء الممارسة؛ فنحن لا نكتشف الكتابة إلاّ في الكتابة، ومن خلال الكتابة، فهي الدرب الملكي الذي يقودنا في ليل العالم لاكتشاف الكتابة، ولاكتشاف أنفسنا أيضاً، واكتشاف العالم.**

- آلان نادو: علاقتي بالكتابة، وهي موضوع كتابي القادم، شبيهة -في كثير من الوجوه- بالعلاقة الغرامية. إنّها مزيج من صبابة، وحقد، وغضب، وفراق، وتلاق، وأفراح عارمة، وغيرة، إلخ. كلّ هذه هي -كما تدري- من خصائص تجربة الحبّ، بقطع النظر عن موضوع الحبّ، أن يكون الكتابة، أو الفكرة التي نكونّها عنها، أو أن يكون موضوع الحبّ شخصاً واقعيّاً، وقابلاً للتّحديد. هذه العلاقة هي كائن حيّ، ولكنّه غير ملموس، ومنفلت باستمرار، ولا يكون أبداً هناك حيث ننتظره، وهو يستحوذ على كيانك في اللّحظة نفسها التي قرَّرت فيها أن تقطع علائقك به إلى الأبد، وهو الذي يتخلّى عنك عندما تكون قد وثقت بأنك قد ثَبَّتَّ معه علاقة دائمة؛ كلّ شيء في هذه العلاقة حركة، وإعادة نظر، وباستثناء وعي الإنسان بهذا لا يوجد -عملياً- في هذه التجربة شيء نستطيع أن نستوثق منه.

س **إذاً، لم تعد صحيحة -من خلال هذه الرؤية- مقولة أننا نكتب دائماً الكتاب نفسه؟**

- آلان نادو: شخصياً لا أعتقد في هذا، ولكن، صحيح أننا نحسّ كلّما شرعنا في كتابة كتاب جديد بأننا نواجه الكتابة لأوّل مرّة: فنحن نخوض التجربة عزّلاً من أي سلاح، نحس، بضعفنا، غير واثقين من قدراتنا على

خوض هذه المغامرة حتّى نهايتها. صحيح -أيضاً- أن هناك بعض الكتب تمثّلنا أكثر من غيرها، كما أن هناك بعض المواضيع الملحّة واللاّمرئية، والتي تتخلّل كلّ مسام الكاتب، وألغاز مبهمة تسكن لاوعيه، يحاول بطريقة أو بأخرى حلّها لصالحه. وبتضافر واجتماع موضوع وأسلوب ومشاغل خاصة بكاتب وبعصر، يقع أن تكون بعض الكتب أكثر متانة واكتمالاً من غيرها. وتصير هذه الكتب بمثابة مرجعيّات يصعب تجاوزها في ذهن أولئك الذين أنشأوها.

س لماذا تكتب اليوم؟

- آلان نادو: بماذا أجيب عن هذا السؤال؟ الكتابة وسيلتي الوحيدة لتحقيق وجودي، لأتنفس، لأظلّ مشدوداً إلى الحياة، لتكون لي هوية. على كلّ، لو تتأمل جيداً إنتاجي، فستجد أن كلّ أعمالي الروائية، بدءاً من الرّواية الأولى، كلّها تجهد من خلال التخييل، والاستعارة أن تجيب على السؤال التالي: لماذا أمارس الكتابة بدل أن أفعل أي شيء آخر؟ ولماذا تجدني -من دون الآخرين- ملزماً بهذه الممارسة العديمة الشأن، والتي لا نكاد نلمسها، والتي تتأكّل وجودي، وتحرمني من الرّوابط الاجتماعيّة؟ وأعتقد أني لو أجد يوماً إجابة على هذا السؤال، بل أنا على يقين أنني كلّما شارفت نهاية كلّ كتاب أكتبه لتقول إني عثرت عليه، عندئذ سأتوقّف عن الكتابة، وأتحرر من ربقتها، ولكن إذ بي بعد أيّام، أوبعد أسابيع من وضع النقطة الأخيرة لهذه الرّواية، التي اعتقدت أنّها النهائية، تعاودني وبشكل مخاتل تلك الوخزة البسيطة: إنّها ومن جديد الرّغبة في الكتابة.

س في رواياتك هناك دائماً خلفية هي مسرح العالم القديم: في عملك «أوغسطين» نجد قرطاج الرومانيّة هي الإطار

س والخلفية وقبلها في روايتك «عبدة الصفر» كانت الخلفية هي إسكندرية القرون الميلادية الأولى. لماذا؟

- آلان نادو: العالم القديم هو بالنسبة لي استعارة. وتاريخ الإنسانية بكلّ نتاجاته الفلسفية، والأدبية، والدّينيّة لا يعدو بالنسبة إلى الكتاب سوى أن يكون مضماراً شاسعاً للعب، أوبالأحرى خزيناً تخييلياً كبيراً. ومايهمّني، بوصفي كاتباً، ليس حقيقة ما وقع في الماضي بقدر ما تهمّني مادة الحلم التي تنبثق منه، وذلك النّوع من الحقيقة التي تختبىء في طوايا التّاريخ، والتي علينا إبرازها. لنتفق أوّلاً، في الحقيقة، أليس التّاريخ عملاً روائياً ضخماً ترويه البشريّة لنفسها، فتجمله، وتهوله، وتجعل أحداثه وملامحه مأساوية أوبطولية، وذلك لتضفي عليها بعداً أسطورياً حتّى تقدّمها كأمثولة لأجيال المستقبل!!؟ الكاتب هو الذي يجئ ليذكِّرنا بحقيقة نسق هذه الأحداث. ليس بالضرورة بأن يقوم بتسفيهها، ولكن بالإضافة إليها، وبإبراز ملامحها، وبتغيير المقولات الجامدة التي نتمسَّك بها -منذ قرون- حول هذا أوذاك من الأحداث الماضية.

س فهل اخترت العالم القديم كفضاء ومسرح تاريخيين لأنّه بعيد عن الإنسان المعاصر، بل بيننا وبينه عدة قطيعات، ومن ثَمَّ فهو من أحد الزوايا شبيه بالنصّ الأدبي له جوهر ملتبس، وهو واقعي ولا واقعي؟

- آلان نادو: هكذا صوّرته في إحدى رواياتي السابقة: «كتاب اللعنات». فأنا على قناعة من أنّ العالم ليس سوى استنساخ لشيء كان قد كُتِب قبلاً. وقد ألحَّ كثيراً الكاتب الأرجنتيني جورج لويس بورخيس على هذا الحلم الذي قد يكون هو حقيقة وجود البشر، أولئك الذين قد يشكّلون الفصول المختلفة لرواية عملاقة، وكلّ ما نفعله نحن البشر هوأننا نموج

داخله تماماً كالشخصيات الرّوائيّة، وعلى كلّ، فإنّ العالم نفسه وبما يحويه من ألغاز مبهمة، أليس علينا كشف أسراره كلّها، كما نفعل مع الأحاجي؟ وقد يكون الروائي هو الكائن الذي وُهِبت له القدرة لقراءة ما بين سطور هذا الواقع.

س **أجد أن بدايات رواياتك تأخذ بتقليد غربي عتيق يتمثّل في أن الراوي يبدأ بالعثور على كتاب مجهول، أوعلى مخطوط في زجاجة قذف بها البحر، أومحفوظات في مدافن. لماذا اخترت هذه التّقنية؟**

- آلان نادو: الأمر، هو بالأحرى يتعلَّق بشيفرة، وقد عرفت هذه الوسيلة نوعاً من الثّراء على امتداد تاريخ الآداب العالمية. إنّها شيفرة، وأيضاً قاعدة موجّهة في الأساس لتنبيه القارئ إلى أنّه دخل في مجال مليء بالمفاجآت، وأنّه - ومنذئذ بدأ يواجه مُشكلة نصوص - لن تلبث أن تتشوش مراجعه، ويختلط عليه الخطأ بالصّواب، مما يحتّم عليه الاستنجاد بمَلَكة الفحص لديه؛ وهذا النمط من البداية هو المعادل الأدبي/الروائي لجملة: «يُحكى في مرّة من المرات». التي تفتتح بها -عادة- الروايات.

س **هذا يذكِّرني بالقصّ العربي إذ يبدأ بالجملة التقليديّة: يُروى في قديم الزّمان وسالف العهد والأوان... أعود إلى متنك، نلاحظ في أعمالك الروائية مزجاً بين أشكال وأنماط مختلفة من الكتابة والسّرّد؛ فأنت تجتمع لديك رواية بوليسية، ورواية تاريخية، ومتوناً جغرافية.. إلخ. كيف توصَّلت إلى هذا المزج في وحدة إبداعية واحدة؟**

- آلان نادو: بفضل إرادة هي -ولا شك- معتدة بنفسها، إذ تحاول ملامسة نمط أدبي يجمع كلّ الأنماط، وكلّ الأشكال، نمط يحاول

الاقتراب من العمل الشامل الذي ينطوي على كلّ تمثُّلات العالم. وببساطة، إنّ هذه التنويعات الأسلوبية تكسر خطّيّة السّرد التي أجدها ثقيلة إلى حَدّ ما، وهذا التعدّد االسّردي يقدِّم لحدس القارئ عناصر متباينة يشكّل توليفها عقدة العمل الروائي. وبعض هذه العناصر حقيقي، وبعضها الآخر خاطئ، وقسم آخر محتمل. وتجاور المعطيات المختلفة هذه، هو الذي يخلق هذا الجوّ اللاواقعي الذي هو خاصّيّة روائية.

س أين تموضع نفسك داخل الكتابة الفرنسيّة المعاصرة؟

- آلان نادو: أقع في مكان على حدة، إلى حَدّ ما، وهذا مما يسبّب لي بعض الإشكاليات، بما أن مراجعي الروائية هي بورخيس، وإدغار آلان بو، وكافكا، وهذا يضعني في مركز مثلث تشكّل أضلاعه أميركا الجنوبية، وأميركا الشّمالية، وأوروبا الوسطى. وأنا لا أَعتبر نفسي جزءاً من التيار الرّوائي المحض وهو تيّار الرّواية السيكولوجية. ما أرغب فيه هو مبدئياً أن أكتب لمتعتي الخاصة، وأن أكتب الرّواية التي أفتقدها لدى الآخرين، وهي التي كنت أود لو اشتريتها من المكتبات، ثم أجدني، من خلال نوع من الموسوعيّة الكاملة أو المنقوصة، أضع القارئ داخل ورطة، أربكه حتّى لا يعود يدري أين هو. بعد ذلك، ومن خلال هذه الفنتازيا، تراني أتناول مواضيع حسّاسة بالنسبة إلى عصرنا، أعني مواضيع هي -في الآن نفسه- تمسّنا مباشرة، ومثقلة بالدلالات: مثلا، علاقتنا بالعدم التي عالجتها في روايتي «أركيولوجيا الصّفر»، أو عبدة الصّفر كما هو العنوان الذي اختاره المترجم العربي؛ وعلاقتنا بالصّورة في روايتي «الإيكونوكلاست» أي مُحطِّم الأوثان؛ كما عالجت علاقتنا بتواصل التّراث في روايتي ذكرى إيروسترات، وعالجت موضوع ظهور الأبجديّة في كتاب «اللّعنات»، وموضوع الإبداع في مواجهة السّلطة السياسية في روايتي «أوغسطين الغاضب».

فرنسوا ريكارد

الرّواية عمل يحرّر النّاس

عندما التقيته بفندق كارلتون بمونتريال، في تلك القاعة ذات الأثاث الإنجليزي الذي يعود إلى أوّل القرن العشرين. كان لديّ الإحساس بأني ألتقي كاتباً كنديّاً عاديّاً زوّدني بعنوانه صديقي الشّاعر لوران غسبار وأنا استعد للسفر على كندا. ولكن، وعندما تكلّم، بدت في حديثه أزمة هويات، وانتماءات. تردّد في كلامه اسم فرانز فانون. قال: «لقد عايش جيلنا أدبيات الثّورة الجزائريّة من الدّاخل، وكذلك كتابات كثير من أدباء شمال إفريقيا، فأنا أنتمي إلى كيبيك، نحن قومية مقموعة...» وفي لحظة جمعتنا معاناة قضية متشابهة، لم يعد كاتباً غربيّاً حياديّاً ينتمي إلى الآخر الغربي. قلت له: نحن -العرب- كذلك، قومية مقموعة، تائهة داخل الأيديولوجيات، وتاريخ يتحرَّك في منفى اللّيل، ولكن من هو «فرنسوا ريكارد»؟ إنّه كاتب وناقد كندي تتمحور حوله الحياة الأدبية في كيبيك الجزيرة المتوحِّدة التي تتكلّم الفرنسية في كلّ القارة الاميركية، وهو يرأس اليوم تحرير مجلة «حرية» وهي أكبر مجلّة فرنكوفونيّة ناطقة باسم الأدب الكيبيكي الجديد في أميركا الشماليّة، والتي يقول عنها: «حرية» هي الآن أهم مجلّة أدبية في كيبيك، كانت تأسست عام 1959 على يد الكاتب جان غي بيلون، ونشرت من يومها لأغلب كتّابنا، ولعدد كبير من الكتّاب الأجانب، ونستطيع أن نقول إنّها كانت في قلب الحركة الفكريّة منذ أكثر من عشرين سنة. من ناحيتي جئتها عام 1975، ونشرت فيها عدداً كبيراً من المحاولات والنّصوص النقدية؛ ثم صرت مديرها في 1980، وهي اليوم تستحوذ على كامل اهتمامي ووقتي.

سألته أوّل الأمر عن أدب الكيبيك. قلت له:

س نحن لا نكاد نعرف شيئاً عن أدبكم، واليسير الذي يصلنا يمرّ من خلال البوّابة الباريسية. كيف تقدِّم هذا الأدب للقارئ العربي؟

- فرنسوا ريكارد: الأدب الكيبيكي حديث، تعود نشأته التّاريخية إلى الثلث الأوّل من القرن التاسع عشر، ولم يؤكّد هويّته كأدب، أي أصالته، إلّا بعد الحرب العالمية الثّانية بقليل وبدقّة أكثر منذ 1960. في الستينات وبداية السّبعينات صار هذا الأدب ملتزماً، مناضلاً، هدفه الأساسي تمجيد الأسطورة القوميّة، ومساندة المطالب السياسية والاجتماعيّة والاقتصادية لمقاطعة الكيبيك؛ غير أنّه -ومنذ سنوات- أخذت جهات أخرى مسؤوليّة تحقيق هذه المطالب السياسيّة، خاصة حزب كيبيك الذي بيده السّلطة اليوم، فلزم على أدبنا أن يعيد النّظر في وظيفته وفي دوره. وهو الآن يعيش لحظة بحث، لكنّه أكثر تأكُّداً من هويته وتمايزه عما كان عليه الأمر منذ عشرين سنة، كما صار أكثر قلقاً حول أصالته وقيمته. ومن أهم مشاكله الآن الضّعف النّسبي لمؤسَّسته، فنحن لدينا دور نشر، ومجلّات واتّحاد كتّاب.. إلخ، ولكن كلّ هذا يظلّ غير مُؤمّن عليه، وعلى هذا الأدب أن يواجه مزاحمة مزدوجة من باريس ومن الولايات المتحدة الأميركيّة. لا راحة لنا اليوم إلّا إذا حافظنا وسط 200 أو 300 مليون إنسان ممن يتكلّمون الإنجليزيّة على جزيرة تتكلّم الفرنسية تتكون من 6 ملايين نسمة لهم قوة سياسية واقتصادية محدودة، فلا بد -إذاً- من الحزم والمهارة والشجاعة لمواجهة ذلك. وبكلمة أخيرة: كلّ كتاب يُكتَب بالفرنسية هنا يُعَدّ نوعاً من المعجزة. وإذا تفحّصنا الظّروف المحيطة بنا فنحن ننجز من هذه المعجزات ما بين 400 و500 كتاب جديد في السّنة، وهو عدد ليس بالقليل.

س أي أشكال تتقمّص هذه الكتابة الكيبيكية؟ وكيف تحدد صورتها؟

- فرنسوا ريكارد: أدب كيبيك شعري في تقاليده الأولى، والشّعر كان أيضاً في أساس النّهوض الأدبي الذي عرفته كيبيك منذ عشرين أو ثلاثين سنة. أذكر من الشّعراء الروّاد غاستون ميرون، جان غي بيلون، فرنند واليت، وغيرهم. الرّواية لم تظهر أهميّتها على المسرح الأدبي إلاّ أخيراً في الستينات بفضل مواهب مُهمّة كالروائي هيبرت أكان، وماري كيربليس، وجاك غودبو... إلخ. اليوم نستطيع أن نقول إنّ الرّواية هي التي تَحظى باهتمام جمهور القرّاء وحتّى المثقّفين، رغم أنّه ما يزال لدينا قرّاء للشّعر عددهم كبير بالمقارنة مع بلدان الغرب الأخرى. أنا شخصيّاً لست من المتحاملين على الشّعر، بيد أنّي أرى أن الرّواية- كنوع أدبي- أكثر تناغماً مع روح عصرنا بسبب السخريّة التي توحيها، وبسبب تدميرها لكلّ ما يستلبنا في محيطنا. الرّواية توقظ. العمل الروائي نقد. والرّواية تعيد النّاس إلى وعيهم التّاريخي، أي تُحرّرهُم؛ إنّها تهدم أكثر من الشّعر، وهذا هو دور الأدب اليوم كما أراه، وهو أن يفسد، أن يدمّر، أن يخلخل الأيديولوجيّات، أن يحارب أوهام السّعادة والأمن التي يذيعها المتحكّمون بالإعلانات ورجال السياسة وكلّ تجار الأكاذيب الذين يسيطرون على مجتمعنا. هذه الوظيفة التّدميريّة هي وظيفة الرواية كما أراها، فهي القادرة على إنجازها اليوم لا الشّعر الذي صار أكثر انكفاءً على نفسه، وأكثر تجريبيّة. طبعاً أنا أفكّر في الرّواية بالشّكل الذي يكتبه ميلان كونديرا، والرّوائي الأميركي اللاّتيني خوليو كورثازار، أو ما يكتبه جاك غودبو في الكيبيك.

س **كيبيك بلد يعيش مفارقة عجيبة وغريبة من نوعها في العالم بأسره؛ فهو -سياسيّاً- مولّى عليه، ويخوض نضالاً تحرُّرياً، وهو، من هذه الناحية، يعدّ من العالم الثّالث، على حد تعبير شاعركم فرنند واليت. ومن ناحية أخرى - وهذا هو**

الأمر المذهل- كيبيك بلد متقدّم جدّاً اقتصاديًّا واجتماعيًّا وتكنولوجيًّا. فأيّة أدوار يعيش الكاتب داخل هذا البلد العجيب؟

- فرنسوا ريكارد: كان الكاتب في الكيبيك -ولفترة من الزّمن- صاحب رسالة، يحمل على عاتقه قَدَر أُمّته، وهو الذي بلور الأسطورة القوميّة. كان نوعاً من «حامل لواء الفرسان»، منارة تهدي، مؤسساً لأيديولوجيا التحرير؛ باختصار، كان بطلاً قوميّاً؛ ولكن الوضعية تغيّرت منذ حوالي عشر سنوات، وهو تحوّل سعيد في رأيي، صار الكاتب اليوم وعياً نقدياً، صار كاسر إيقاع الجماعة. يزعج، يقلق، وصار -خاصة- حارس اللّغة، بمعنى أنّه يعيد إلى اللغة حرّيّتها، تلك اللّغة التي استولى عليها رجال السياسة ورجال الإعلان وأناموا بها النّاس ليسيطروا عليهم. الكاتب هو الذي يعيد إلى اللّغة طاقتها التحريرية والإبداعية؛ صحيح أن الكاتب الكيبيكي اليوم أكثر عزلة مما كان عليه قبلاً، وأقل التزاماً بهذه القضية أو تلك وبهذا الحزب أو ذاك، ولكنّ، هذه الحرية نفسها هي التي ترسم حدوده، وتلك العزلة هي قوّته والمؤمّنة على استقلاله.

س **لفرنسا حضور روحي متميِّز في مستعمراتها القديمة، وذلك يعود إلى قوّة الجذب نحو المركز الباريسي التي تتمتَّع بها الثّقافة الفرنسية؛ تلك القوّة التي خلقت أزمة انتماءات وهويات في البلدان التي عبرها الجندي الفرنسي كلبنان والمغرب العربي والسنغال. ماذا عن كيبيك، ألديكم عقدة التتلمذ على باريس كما هو شأن الفرنكوفونيين العرب؟**

-فرنسوا ريكارد: العلاقة بين كيبيك وفرنسا علاقة حبّ وكره غريبة. فالكيبيكي يشعر من جهة بأن فرنسا الوطن الأم تخلّت عنه آخر القرن

الثامن عشر، وتركته للاستعمار الإنجليزي الذي حارب الفرنسيين في كندا التي كانت تسمّى فرنسا الجديدة. الكيبيكي ما يزال يحسّ بأن الفرنسيين تسبَّبوا في الآلام التي عاناها بعد ذلك. ولكن، ومن جهة أخرى نرى الكيبيكي وبدءاً من الستينات، أي منذ أن بدأ يحقِّق ذاته في التّاريخ، يتعامل مع فرنسا كبلد يستمدّ منه أساطيره واعتزازه اللّغوي والثقافي. كذلك نرى أنّه -باختلاط الكيبيكيين مع الفرنسيين- بدأت تذوب هذه العلاقة المزدوجة حبّ- كره، لتحلّ محلّها علاقة المساواة، ومن ثمّة علاقة التعاون. من ناحيتي، أنا مدين بأشياء كثيرة إلى فرنسا: تكويني الفكري، ولغتي وحتّى الجوهريّ في ثقافتي. وأنا مرتبط بفرنسا بقدر ما أحسّ بنفسي -وفي الدرجة الأولى وقبل كلّ شيء- بأني كيبيكي. ولكن أن تشعر بهذه الهوية الكيبيكية اليوم يعني في الوقت نفسه الاستفادة من فرنسا. بالإضافة إلى سبب آخر استراتيجي، أعني الاستراتيجية الثّقافيّة، وهو أني أجد من مصلحتنا -بوصفنا بلداً صغيراً- أن نُمَتّن علاقاتنا بقدر الإمكان مع فرنسا؛ إنّها وسيلة إضافية ومُهمّة تساعدنا على المحافظة على هويَّتنا داخل القارة الأميركية. ولو لم تكن فرنسا هي التي تجتذبنا لكانت الولايات المتحدة الأميركية. وفي الحالة الثّانية سوف تتلاشى هويَّتنا، ولن يتبقّى منا شيء؛ وبتعبير آخر، فرنسا هي الكفة التي تعدّل الكفة الأميركية التي تعني بالنسبة لنا الضياع وفقدان الهوية، إذاً، لا بد من إقامة روابط حميميّة مع فرنسا، وأن نتجنَّب -في الوقت نفسه- الابتلاع الباريسي والذي لا يكلّفنا عناء وجهداً وذلك بحكم التباعد الجغرافي.

س ماذا تعرف عن العرب: عن ثقافتهم وعن حضارتهم؟

- فرنسوا ريكارد: أقول -بكلّ أسف- أن العالم العربي قليل الحضور لدينا. أريد أن أقول إنه قليل الحضور في حياتنا ومناخنا الثقافي. ومعرفتنا بالكتّاب والفنّانين العرب ضعيفة؛ إنّه لأمر مؤسف، وهو يعود للأسباب

التّاريخية التالية: لم نتَّصل على امتداد تاريخنا بالحضارة الشّرقية. والعرب الذين جاؤوا إلى كيبيك ينزعون إلى التقارب مع الأقلّية الإنجليزيّة لا مع الكيبيكيين الذين ظلّوا، وإلى زمن قريب، في وضع مُتَدَنّ. لكن يجب أن نأمل في تغيُّر الوضع السياسي؛ وقد بدأت ملامح هذا التغيُّر تظهر في الأفق. ولي صديقة تمارس فنّ الحفر، وتهتمّ بشكل جادّ بالخطّ العربي، وهي بصدد اكتشاف عالم غريب عنها، عالم عجائبي يساهم في تطوير فنِّها، ولكن، من الذي سيظلّ منعزلاً في هذا العالم الحديث!؟ من جهتي أتَمنّى بحرارة أن تتعدَّد اللّقاءات مع المثقَّفين العرب. وبالمناسبة نحن في مجلّة (حرّيّة) أصدرنا عدداً خاصّاً بالشّعر العربي. وفي هذا إثراء لكلتا الثقافتين.

برنار مازو

القصيدة لا تصف العالم بل تقوله

برنار مازو -بقبّعته القشّ الغنائيّة، ولفحة بحر الجنوب على وجهه، وضحكته المجلجلة- شبيه بجون غابان، مهرّج وقدّيس وفوضويّ خارج لتوّه من أحد الأفلام الاستعراضيّة. شاعر فيه شيء من شيطانيّة رامبو، ومن بروق روني شار. يقول عنه آلان بوسكيه: «مازو مقتصد في الكلمة، يصل إلى تكثيف ضوئيّ يحسده عليه الشّعراء». نشر ستّ مجموعات شعريّة، وهو السكرتير العام لجائزة أبولينير وأحد ثلاثة مشرفين على مجلّة «شعر POESIE-1»، وقد أصدر القصيدة اليوم وهي جريدة شهرية تعنى بالشّعر، وديواناً شعريّاً عن (دار الكشتبان الأزرق) عنوانه «الحياة المنصعقة». اجتمعنا ذات ظهيرة في حديقة بيت ماري العجوز صديقة جاك بريفير على حافة ميناء غريمون تحت أشجار اللّبلاب وأمام القوارب البيضاء، وقد اختلط الحديث عن ذكرياتها مع جاك بريفير صديقها وعشيق صديقتها، مع خبر بيع أثاث قصر دوينو الذي كتب فيه ريلكه مراثيه الشّهيرة، فقد كان معنا أحد أقارب العائلة التي تمتلك القصر. كانت كلّ الأحاديث نوستالجيّة عن شعر وسينما السّنوات الفرحة التي أعقبت الحرب. بعدها أخذته إلى ركن جانبي وفي حديقة أخرى، ثم أجريت هذا الحوار:

س كيف كان لقاؤك الأوّل بالشّعر، أعني القراءات الأولى والانفعال الأوّل بالقدرة السّحريّة والعجائبية للكلمة؟

- برنار مازو: في حوالي الحادية عشرة أو الثّانية عشرة من عمري أحسست

بنوع من الصّدمة العاطفيّة، بلحظة كما لو أنّ كلّ الأشياء التي تحيطنا وكلّ الكون غمراني، أحسّست بنوع من الانبهار بالعالم تمثَّل في شكل رغبة كبيرة في كتابة وتوصيف ما أشعر به، لكن، بشكل شديد الإبهام. وهكذا كتبت قصيدتي الأولى.

س **إذاً، بزغ القصيد لديك لأوّل مرّة من الحياة، وليس من الإعداد، أو من الدربة اللّغوية، أو من القراءات كما هو الشأن عادة لدى المبتدئين، إذ نراهم يتمثّلون، ويقلّدون، ويبنون تجاربهم على من تقدَّمهم من الشّعراء.**

- برنار مازو: جاءت القراءة بعد هذه الهزّة مباشرة، لأنّني أدركت أنّه لا بد من نظم للكلام ومن تأطير للمشاعر وللانفعالات عبر احتراف للكتابة. لم أكن وقتها قد تمكّنت من السيطرة على آليّات الكتابة؛ وفي الفترة نفسها تقريباً كان من حسن حظّي أن وقعت على مدرّس جيّد لمادّة الأدب، مدرّس متميِّز جعلني أقرأ خارج برامج التعليم: أقرأ بودلير، وجيرار دي نرفال، وبول فيرلين، ورامبو، واستيفان مالارمي. ولدى قراءتي لهؤلاء اكتشفت أن وظيفة الشّعر تتمثَّل في التّعبير عن جماليّة العالم وعن تجذّر الإنسان في الطّبيعة، وعن إيقا ع الفصول. وظيفة الشّعر أيضاً هي التّعبير عن معضلة الوجود الإنساني، عن انبهار الإنسان وقلقه في العالم، عن هذا الوجود الهشّ والعابر، الذي يملك الشّعراء الكلمات للإفصاح عنه، والذي يحسّه الآخرون بشكل غامض وأعمى، دون أن تكون لديهم القدرة على التّعبير عنه.

س **والقصيدة، هذا الفضاء الرّوحي واللّغوي في الآن نفسه، كيف تتمثّلها؟**

- برنار مازو: القصيدة هي بنت الشّعر. كان القدامى يستعملون تعبير

(ولادة الأفكار)، وأعتقد أن القصيدة هي النّهاية المكتملة أو المنقوصة لصوت داخلي، صوت يجيء لا ندري من أين، ولكنّه يتمظهر عبرنا، ويشدّنا للحظة ثم يتجاوزنا. أمّا بالنّسبة لي فإنّ القصيدة، ومهما كانت منغلقة على نفسها وعصيّة عن الفهم، فهي مقطع من قصيد كبير متفرِّد، خالد ولا زمنيّ.

س **ما العوامل الشّعريّة الأولى التي صاغتك شاعراً، العوامل التي صاغت صوتك ورؤاك؟**

- برنار مازو: التأثير الأوّل والحاسم والباقي لديّ -كما هو شأن شعراء القرن العشرين عندنا- هوتأثير بودلير. آرثر رامبو نفسه وقع تحت تأثير شارل بودلير.

س **إذاً، بودلير هو نبيّ الحداثة لديكم؟**

- برنار مازو: أجل. وبودلير كان قد وقع هو نفسه تحت تأثير الرومانسيّة الألمانية، تحت تأثير نوفاليس، وهلدرلين. وبدءاً من هذه التّأثيرات كان بودلير هو الأوّل الذي منح القصيدة وظيفة تفكيك أبجدية العالم، حقيقته؛ فالحقيقة الظّاهرة والمرئيّة تُخفي لديه حقيقة أخرى تكمن وراء الدّلالات والرموز. وهي رؤية المتصوّف السّويدي سويدنبرغ نفسها والذي يرى أن الواقع والجمال يكمُنان، كتب -كذلك يوماً-الرّوائي مارسيل بروست عمّا وراء الأشياء والظواهر المرئيّة؛ وكما أكّد أرسطو من قبل بقرون أنّ وظيفة الفن تتمثَّل لا في التّعبير عن العالم الظاهر، بل في الكشف عن معناه الخفي. وهكذا نرى بودلير في كثير من قصائده يتكلّم عن التناظرات Les correspondances الخفيّة القائمة بين الأصوات والروائح والألوان.

س **أحد مظاهر الأبجديّة الشّعريّة الحديثة أن القصيدة لم تعد تصف العالم، بل تقوله، بالضّبط مثل الرّسم الحديث الذي لم يعد يقوم بتصوير مشهد العالم. لقد ترك هذه الوظيفة للكاميرا. وهكذا تمّت القطيعة لديكم مع الشّعر الكلاسيكي الذي ظلّ يُكتَب حتّى القرن التاسع عشر. أنت كيف عشت هذه المغامرّة الجديدة؟**

- برنار مازو: مبكّراً أدركت -أنا أيضاً- أنّ إحدى وظائف الشّعر الأساسية تتمثّل في تفكيك الرموز التي تكتنفنا، وفي الاستمرار في طرح السؤال القديم والأبدي للإنسان، هذا السؤال المتحدّر إلينا من الأزمنة السّحيقة، من تلك العصور الغابرة التي أدرك فيها الإنسان -ولأوّل مرّة- أنّه فانٍ، زائل، فهو يحاول تحدّي تراجيديّة هذا العبور السّريع للحياة من خلال تصاويره على جدران كهوف تسيلي وألتاميرا، ومن خلال التهجُّؤات الأولى للغة القبيلة.

س **لديك شيء من رامبو: وهو هذه الكلمات الشّهب، وبعض من نبرة روني شار الوجوديّة؟**

- برنار مازو: روني شار بالنّسبة لي عملاق، هو نصب متفرّد، استطاع في القرن العشرين أن يستعيد لنا اللّوغوس الهيراقليطسي في شعر يتوسّل لغة آلهة الأولمب، شعر هو نوع من المعجزة اللّغوية، كما لو أنّه لغة البدايات، أوهو لوغوس تأسيسي. كان روني شار صديقاً لمارتن هيدغير؛ إذ كان التحقّق الشّعري لفلسفته.

س **في شعرك شيء من السّرياليّة المتحكَّم فيها إن شئت التّعبير، فما علاقتك بالسّرياليّة التي تُعتَبر أحد كشوف الوعي الكبرى في القرن العشرين، وأحد ميكانيزمات**

التّعبير الأساسية في الشّعر وفي الرّسم؟

- برنار مازو: أنا لست سرياليّاً، ولو أن لديّ احترام كبير لأندري بروتون، بروتون الذي كان رامبو إلهه الأوّل.

س **والشّعر الفرنسي اليوم، بأيّة لحظة يمرّ، بمعنى: هل ترسم مخطّطاً شعريّاً؟**

- برنار مازو: رغم تباين التيّارات والمشارب الشّعريّة اليوم في فرنسا، فثمّة قطيعة بين الشّعراء الأكاديميّين وبقية الشّعراء. أريد أن أقول إنّ مقدمة المشهد مشوَّشة بجماعة من الأكاديميين ومن الشّعراء النجوميّين ممن يكتب قصيدة مضادّة للشّعر تزيد في عمق القطيعة القائمة بين القصيدة والقارئ المتلقّي.

س **أسألك عن راهن الشّعر الفرنسي لأنّنا في العالم العربي لا نكاد نعرف أسماء كبيرة بعد بول فاليري، وبول كلوديل، وسان جون بيرس، وروني شار، حتّى هنري ميشو، وفيليب جاكوتي، ولوران غسبار، وإيف بونفوا. هم معروفون كأسماء لا كنصوص؟**

- برنار مازو: بعد غياب روني شار، وجون تارديو، وأندريه فرينو فإنّ آخر العمالقة اليوم هو إيف بونفوا مع جاك دوبان، وفيليب جاكوتي. هناك أيضاً الجيل الذي يلي هذا الجيل وهوجيل مواليد 1925 إلى 1930 وممثّلوه لوران غسبار، وجاك دريدا، بعدها يجئ ميشال دوغي وهو أقرب لأَبناء جيلي أنا، وكذلك الشّاعر فرنك فيناي والشّعراء الذين تتراوح أعمارهم اليوم ما بين الأربعين والخمسين من أمثال جون ميشال بولبوا، وسيميون، وليونيل راي.

س **ما الخصائص العامّة التي قد تحدِّد ملامح هذا الشّعر الفرنسي الجديد؟**

- برنار مازو: إنّه شعر يتميّز بالعودة إلى نوع من الغنائيّة، كما يتميَّز بشفافيّة كتابية. إنّه شعر ذو صور قويّة، وذلك في مقابل شعر الأساتذة الجامعيّين المتهافت. أيضاً، هناك اليوم في فرنسا من يريد إقناعنا بأنّ الشّعر الحيّ التجأ إلى الأغنية وإلى الراب Le rap، فالشّعر المقروء يتراوح عدد قرّائه بين ثلاثمئة وستمئة قارئ للمجموعة الواحدة، ولكن، وهنا تكمن المفارقة، لم تعرف فرنسا في تاريخها مثل هذا العدد الكبير من المجلاّت والدّوريّات الشّعريّة الذي عرفته اليوم. وتتلقّى دور النّشر اليوم مابين خمسمئة إلى ألف مخطوطة شعريّة سنويّاً.

س **أما تزال هناك مساحة للشّعر في عالم فقدت فيه الكلمة بعدها الدّيني، والمقدّس، والأنطولوجي، بحيث صارت الكلمة مع تكنولوجيا الاتصال المعاصرة مجرّد شيء اصطناعي، وهنا تحقَّقت نبوءة مارتن هيدغير في غزو التّقنية للإنسانيات. ماذا تبقّى للكلمة الشّعريّة في هذا المحيط الثقافي المعادي لكلّ ما هو عمق أنطولوجي؟**

- برنار مازو: الشّعر ثورة، الشّعر خلاص في مواجهة العمل التّدميري الذي تضطلع به تكنولوجيا الاتّصال الحديثة مثل الإنترنيت، والسيبرنيتيقا، وكلّ هذا العالم من الصّور الافتراضيّة والمحتملة والشكليّة الذي يظهر على شاشات الكمبيوترات على امتداد القارات. والشّعر -في تقديري- هو آخر ملجأ ثقافي وإنساني في مواجهة هذه الظاهرة الجماعيّة المزيّفة للواقع، أوقل، التي تزيل عن الواقع واقعيَّته ليصير مجرَّد عالم افتراضي؛ يعني تدمير الواقع، والدّخول في حضارة الصّور المركبة، ونحن لم نعد

نعيش إلا عبر الشاشات التكنولوجية.

س **ومجلّة «شعر POESIE-1»التي يُوزَّع منها ثمانية آلاف نسخة، أليست شهادة على أن الشّعر مايزال بخير في الغرب رغم كلّ ما يقال عن خبوّ الشّعر وموته؟ ما الدّور الذي تضطلع به هذه المجلّة؟**

- برنار مازو: صدرت «شعر 1» عام 1976؛ كانت تجربة استثنائية إلى حدّ ما، بما أنّنا وضعنا الشّعر في متناول الجمهور الواسع، وبسعر رمزي هو فرنك واحد. وقد توقَّفت عن الصدور في سنة 1980، لتعود إلى الظهور من جديد بعد ذلك على أيدي جون أوريزو، ومارسيل جوليان الذي كان قد أصدر قبلها مجلّة «الصعلكة Vagabondage». وهكذا اشتركا في استصدارها وعودتها من جديد، ولكنّ المُهمّ في هذه التجربة أن هذه المجلّة تبيع ما عدده ثمانية آلاف نسخة. وهناك ألف ومئتا مشترك. ويعود نجاحها -في تقديري- إلى أربعة أسباب مجتمعة: أوّلاً سعرها الزهيد ثانياً شكل الجيب الذي اتخذته لنفسها من البداية، ثالثاً توزيعها، فهي توزع في كلّ مكان في المكتبات وفي أكشاك الصحافة السيارة، رابعاً توجهها اللاأكاديمي، فهي تقف على نقيض المجلات الأكاديمية المتعالمة، إنّها ليست مجلّة نخبوية. ويتضمن كلّ عدد من أعداد مجلّة «شعر 1» موضوعاً محورياً، ملفاً خاصاً مثل السّريالية، الشّعراء والكتابة، الشّعراء والكون... القسم الثّاني من المجلّة والذي أحرِّره أنا عنوانه «أصوات عصرنا الكبيرة»، ويتضمّن تقديماً لأحد الشّعراء الأحياء الكبار ومختارات من شعره، وقد قدّمت في هذا الباب شعراء من أمثال إيف بونفوا، ولوران غسبار، وغيليفيك، وغيرهم.

س **أنت أحد مقدّمي الشّعراء في «مهرجان أصوات المتوسط»**

س في مدينة لوديف الفرنسية، كيف تجد اللّحظة الشّعريّة المتوسّطيّة؟

- برنار مازو: مهرجان لوديف المتوسّطي كان بالنّسبة لي ذا ثراء استثنائي، من ناحية نوعية الشّعراء الذين استمعت إلى شعرهم، وخاصة الشّعراء العرب من تونسيين، وجزائريين، ولبنانيين، ومصريين. من بين الأسماء التي أذكرها شوقي أبي شقرا، وقاسم حداد. أيضاً لدي، ومايزال، إعجاب كبير بالشّعراء الفرنكوفونيين مثل جورج شحادة، ومحمد ديب، وكاتب ياسين، ومولود فرعون، وأندريه شديد. وأنا لا أستطيع أن اقرأ الشّعر العربي في لغته، ولكن ما سمعته في لوديف رسّخ لديّ ذلك الإعجاب الذي كان وظلّ بالشّعر العربي، إن كان في تعبيره الفرنسي أو العربي، أجل في تعبيره الفرنسي فقد أثرى الشّعراء العرب بدورهم اللّغة الفرنسية، إذ شحنوها بجغرافيا تخييلية وإنسانية جديدة.

بيار أوليفييه

الشّاعر حارس العالم.

الشاعر حارس العالم، حارس القيم الغائبة والمغيَّبة، قيم الإنسان البسيطة والكونية: المحبّة والحرية والعدالة؛ تلك هناءات الأرض. إنّه الشّاعر المعاصر وشاعر كلّ العصور. هذه مسيرته وقدره الشّعري: أن يمضي في كلّ الدروب وحده مؤمناً بالنّور كلّما اشتدّ العتم، حتّى يظلّ العالم سكن الإنسان العاري والأبدي. بهذا الفهم لوظيفة الشّاعر يجب أن ندخل عالم بيار أوليفييه؛ حيث للقصيدة حضور في التّاريخ، وحيث للتاريخ حضور في القصيدة. وبهذا الفهم حاورته.

س سألته في البدء عن علاقة القصيدة بالوجود.

- بيار أوليفييه: نأمل أن يصير الوجود شعراً، شعراً بالمدى الأوسع لمعنى هذه الكلمة. آسف، ليس - دائماً - الشّعر موازياً للوجود؛ لأجل هذا نجد شاعر عصرنا كمن سبقه من شعراء الزّمن القديم لا يكتفي بالتغنّي بالعشق، بالسّماء الزرقاء والعصافير الصيغرة، ذلك أن الوجود بالنسبة إلى أغلبية البشريين - أيّاً كان انتماؤهم - بعيد عن أن يكون شعراً. كذلك على الشّاعر أن يلتصق بالأرض، وأن يكون شاهد عصره كما قال الشّاعر التركي الكبير ناظم حكمت. عليه أن يغني على طريقته وبموهبة تعاسات وآمال الشعوب، على هذا الأساس فقط يستطيع - إن كان يمتلك قلباً حساساً لمعاناة النّاس - أن يستحقّ لقب شاعر. من جهة أخرى، فإنّ الشّعراء الذين صمدوا عبر القرون هم أولئك الذين تغنوا بمحبّة الوطن، بآلام المقهورين، ورفضوا مهانة الإنسان والتفاوت الطبقي. على الشّعر أن يكون نشيداً كبيراً لمحبّة النّاس، أن يدفّئ قلوبهم، وأن يدفعهم للعمل نحو عدالة أكثر، وحرية أكثر، وفرح وجودي.

س أيّ مراحل عبرتَ إلى أن صرت ما أنت عليه الآن؟

- بيار أوليفييه: لا نولد شعراء، بل نصير شعراء. إنّها الحياة، تأخذ يد البعض منا، وتمضي به في دروب الشّعر. كأيّ طالب في اللّيسيه كنت أتلهّى بخربشة أبيات شعريّة. وكان من حظّي في سنّ مبكرّة أن انتبه إليّ «ماكس جاكوب» أحد أكبر الشّعراء الفرنسيين في القرن العشرين. في مدرسته تعلَّمت البحث عن الكلمة البسيطة القريبة من الاستعمال اليومي وخلق الموسيقى اللفظية. لم يعد هناك مبرِّ -إذاً- ر للالتزام بالوزن الشّعري، صارت الفكرة تنساب على هواها. أَعترف في تلك الأثناء بأنّه لا يزعجني أن يفرض البيت الكلاسيكي نفسه عليّ، أن ألعب بالقوافي والأوزان كما ألعب بشعاعات شمس طفولتي. وبعدها، كان ذلك قبل العشرين، إذ قمت بمغامرتي العجائبية: سافرت بَرّاً إلى «سانتنكيتان» (دارة السلام)، جامعة الشّاعر الهندي الكبير رابندرانات طاغور. كان هذا الحجّ تحية احتفاء من نوع آخر بالشّاعر بمناسبة عيد ميلاده السّبعين. سنتان رائعتان من التّرحال والسفر على الأرجل وبالوسائل المتاحة في طرقات ودروب إيطاليا، واليونان والشّرق الأوسط والأدنى، آه فلسطين وإيران. إذاً،أنا في بلاد فارس، ودروس بلونتشستان، والهند وسيلان. مغامرة إنسانية وثقافية غَيَّرت -عميقاً وجذريّاً- رؤيتي للناس وللفن، قرَّبتني من المهانين والتعساء، وأبعدتني أكثر فأكثر عن القيم المغلوطة، عن الرّوح الاستعمارية، عن الحقد الاجتماعي والدّيني، عن المظالم والثراء. هذا السفر الطويل جعلني -بحسب اعتقادي- أحسن مما كنته وأكثر تواضعاً وتفاؤلاً. صرت ما أنا عليه الآن: شاعر المحبّة والرفض. منذ سنّ العشرين لم أتغيَّر، ما أحسست أبداً بالراحة في قصور المهراجات والأمراء، وأشعر بالألفة قرب أولئك المستضعفين، المعذَّبين. والآن، وأنا في السادسة والستين لم أحسّ بالتغيُّر كثيراً.

س **وماذا تقول عن طاغور؟**

- بيار أوليفييه: في عام ثلاثة عشر وتسعمئة وألف، عام ميلادي حصل طاغور على جائزة نوبل في الآداب لأجل أعماله المكتوبة الهامّة. ولكن «ساحر الكلمة الكبير» - كما كان يسمّيه رومان رولان - لم يكن روائياً وشاعراً ومسرحياً فقط، بل كان أيضاً رسّاماً متميّزاً، لوحاته موسومة بشعره، بخياله وبمحبّته للناس. كان يجيد استعمال الألوان الغامقة مزاوجاً بين الأسود والأحمر والأزرق الداكن. لوحاته لا تبعث على الحلم فقط بل على التفكير، كما كان عليه أن يؤلِّف أنغاماً على هذه الآلة الوترية القريبة الشّبه بالمزمار، أنغاماً دقيقة ومتفائلة كبلاد «البنغال» أرض ميلاده. إن أغاني طاغور ما تزال في الهند على كلّ الأفواه، فهي تمثِّل كلاسيكيّاتهم. ولد طاغور سنة إحدى وستين وثمانّمئة وألف في كلكتا، وفي تاريخ مقارب وُلِد «كبلنغ» سنة خمس وستين وثمانمئة وألف في بومباي. طاغور بكلّ براءته كان عليه أن يغني المحبّة واستقلال بلاده. كبلنغ تغنّى بشريعة الغاب وبالملكة فكتوريا؛ نمطان من التفكير، عالمان مختلفان! في عام تسعة وستين وثمانمئة وألف كان لآرثر رامبو خمس عشرة سنة، وقد كتب «هدايا السياسي»، وهي بداية مغامرة شعريّة قصيرة وعبقرية في آن واحد. وُلِد وفي السّنة نفسها المهاتما غاندي رسول اللاّعنف. بعد سنوات خمس كتب بودلير «كآبة باريس». هذا زمن ميلاده. بعدها طاف طاغور العالم لمدّة خمس سنوات بين أنجلترا وأميركا والاتحاد السوفياتي، حيث استقبل كصديق وكأكبر معلِّمي عصرنا. وبقدر ما كان طاغور قومياً متحمساً كان عالمياً يحترم الشعوب والثقافات الأخرى. كانت له مراسلات منتظمة على امتداد حياته مع أكبر كُتّاب وشعراء العالم: رومان رولان، أندريه جيد، والشاعر اليوناني كوستاس بلاماس، طه حسين كان يحبّه، وآخرين من كلّ القارات.

س وذكرياتك الخاصة عن جامعة طاغور «سانتنكيتان» دارة السّلام.

- بيار أوليفييه: كان لي المجد والفخر أن أعيش في دارة السلام أكثر من شهر، تحت الأشجار العملاقة. وفي ظلّ الشّاعر، في جامعته الحرّة، كنت أرى طاغور يومياً، خاصة في دروسه حول الفن والموسيقى التي كان يلقيها في الصّباح وبعد العصر. كان عجوزاً يلقي درسه - واقفاً أوجالساً بين الطلبة - باللّغة الإنجليزيّة. وكانت تُدرَّس في الجامعة اللّغات الشّرقية الكلاسيكيّة والحديثة.

س هل كانت تُدرَّس لغات أخرى؟

- بيار أوليفييه: لا أدري.

(يصمت بيار أوليفييه قليلاً، ثم يعود ليتكلّم. وكأنّ صوته قادم من الحلم، من الذّاكرة السرّيّة القصيّة)

مات طاغور في عام واحد وأربعين وتسعمئة وألف، كنت وقتها سجين حكومة فيشي والنّازيين. في غلواء الحرب العالمية اختفى دون أن يلحظ ذلك أحد، في ذلك الزّمن كان أحد معلِّمي الكلمة الكبار ينطفئ بألم في هذا العالم الذي كان في حرب.

س أنت تعيش بيننا منذ أكثر من خمس عشرة سنة. لقد تابعت الشّعر المغربي المكتوب بالفرنسية. كيف تجد هذا الشّعر إجمالاً؟

- بيار أوليفييه: الشّعر المغربي المكتوب بالفرنسية ثريّ جدّاً. يصعب عليّ في هذا اللّقاء القصير أن أذكر كلّ الشّعراء المغاربة الذين غنّوا

بموهبة وبسيطرة على اللّغة الفرنسية آمال أوطانهم المحتلّة ثم المحرَّرة؛ لقد استعملوا اللّغة الفرنسية ليعلنوا عروبتهم. من المغاربة أذكر محمد خير الدّين، وقَبْلَه طاهر بن جلون. ومن الجزائريين -دونَ نسيان- جان عمروش، ورشيد بوجدرة، ومصطفى الأشرف، وصديقتي الفقيدة أنا غريكي. في تونس أذكر رضا الزيلي، وصالح القرمادي، وغيرهما ممّن يضيق المجال عن ذكرهم.

س ماذا تقول عن الشّعر؟

- بيار أوليفييه: القصيد نشيد يصعد من أعماق القلب، وهو كذلك، سلاح أكثر خطراً ومجداً من الطلقة النارية، أفكر في إخواننا الفلسطينيين القريبين من القلب، وفي كلّ من يناضل من أجل التحرُّر. نحن نرى أوطانهم معذّبة في دروب الحرّية؛ إذاً، ليس غريباً أن يملأ الشّعراء سجون البربرية.

ناديا تويني

الجميل هو ما يتهدده الموت

هذه الشّاعرة من لبنان. كأنّها تقول مع الشّاعر الألماني راينر ماريا ريلكه الجمال بداية الرّعب، لكنّها لا تقول ذلك مباشرة. إنّها تقول ذلك بشكل مخاتل: الجميل هو ما يتهدّده الموت... لأنّ الشّعراء يأتون دائماً مع التراجيدي، يأتون في أزمنة الهتك والخراب ليسهروا على الحوارات الصامتة بين السّماء والأرض، ليجعلوا المطلق ينخرط في الزّمني، ليحرسوا الكلمة الأبديّة حتّى تظلّ على شفاه البشريّ فعل تحقُّق واكتمال وتعال عن مهانات الأرض، حتّى تظلّ نضرة كما هي في البدء؛ فالشّعر -بهذا المعنى- فعل أخلاقي بامتياز؛ لذا فقد جاءت هذه الشّاعرة زمن الحروب اللّبنانيّة، وكانت أكثر المستمعين استجابة لإيقاع تلك الأرض المجنونة، الأرض التي هي ملك الجمال العابر، الجمال الذي يتهدَّده الموت. ولكن، من يستمع إلى الشّعراء في الزّمن الرّديء؟ لا أحد. لقد قالت ناديا تويني كلمتها ولم يُصغَ إليها. وهاهي تتكلّم مرّة أخرى.

س لنبدأ بكتابك الشّعري الأخير والذي ترجم منه أدونيس مقاطع إلى العربيّة. ماذا يمثّل هذا الكتاب في مسيرتك الشّعريّة؟

- نادية تويني: هذا الكتاب لا يمثِّلني كثيراً، إنّه فعل محبّة أكثر منه كتابة؛ لأنّني لا أريد الحرب، ولا أستطيعَها قررت أن أقدّم كلمات للأطفال في لبنان. كتبت لأنّني لا أعرف استعمال الكلاشينكوف. أردت أن أُهدي

أولاد هذا البلد المعذّب شيئاً فكتبت لهم كتاباً عن بلادهم؛ ولأنّني لا أجيد العربيّة كان الكتاب بالفرنسية. إنّه ملحمة الأماكن. علمتهم جغرافية وتاريخ بلادهم وصناعة القصيدة، فاستعملت كلمات بسيطة. والكتاب مقرّر اليوم في المدارس اللّبنانيّة.

س **هل هذا هو تأثير الحرب في نصك الشّعري؟**

- نادية تويني: الكتاب الذي كتبته حول حرب لبنان كان قبل الحرب بعشر سنوات. هذا الكتاب موجود، وقد صدر عن مطبوعات سيغرز الشّعريّة في باريس، وهو يصف الصّراع في الشّرق الأوسط من خلال أربع شخصيات نسائيّة؛ فكتابي حول الحرب اللبنانيّة قديم، أما الآن فإنّني منهمكة في كتاب آخر عن لبنان عنوانه «التجربة القبلية» وهي التجربة التي يعيشها كلّ لبناني الآن.

س **هل يعاني نصك الشّعري انغلاقاً وعزلة كتابيّة، هذه العزلة التي بدأت مع رامبو، وتأكّدت مع السّورياليين حتّى يصير النصّ الشّعري من ناحية أخرى مفتوحاً لقراءات متعدِّدة؟**

- نادية تويني: سأحاول الإجابة بشكل غير مباشر، عندما أكتب أحاول أن أقترب من الجمهور. الكتابة السّريالية المحضة والمنغلقة لا أريدها لأن المشروع السّريالي طويل المدى. أنا لا أستطيع أن أنتظر. أريد من يجيب على القصيدة حتّى أتكلّم من جديد. الكلام عن نواياي يقلقني. باختصار أنا من النّاس الذين يعتقدون أن غياب الجمهور عن الشّاعر وعدم التفاعل مع النّصوص يقتل الكاتب. وغربة النصّ هذه أدّت إلى غربة الشّاعر وعزلته. أنا أحارب هذه العزلة. أنا لست مع الانغلاق، بل أقوم بتنازلات على مستوى الكتابة لأبلّغ رسالتي، حتّى أكون قد لعبت دوري؛ إذا لم أوصل رسالتي للجمهور فكأنّني لم أكتب. أقوم في بعض

الأحيان بأشياء لايمارسها الشّعراء، أبسّط الجملة، أتحايل بالموسيقى حتّى أمدّ للقارىء الجسور. إذا لم يفهمني أحد فذلك شقائي.

س ألا ترين أنّ الكتابة باللّغة الفرنسيّة تعمّق عزلتك وهامشيّة نصّك؛ فهذا الشّعر الفرنكوفوني هامشي في الوطن العربي لأنّه يتعامل مع جمهور محدود، وهو كذلك غريب في فرنسا لأنّه ليس أدباً فرنسياً، لايخاطب الفرنسيين وموضوعاته لا تعنيهم؟

- نادية تويني: هذه حالة تراجيديّة. ولكن، لا تنسَ أنّني لبنانيّة، وفي لبنان كما تعلم لغتنا هي العربيّة؛ ولكننا في الآن نعايش أكثر من لغة، وذلك لأسباب جغرافية تتعلّق بموقع لبنان وتاريخه؛ تتعلق بالتّجارب التي عاشها. لو كنت من قطر عربي آخر لكان الأمر أشدّ قسوة، ولكن هذه العزلة تقلّ في لبنان لأنّ الجمهور الذي يقرأ اللغة الفرنسية متوافر. إنّه جمهور صغير. إذاً، قارئي الحقيقي، والذي هو الشّعب لايفهمني. وتواصلي مع المثقفين حالة هي بنت الصّدفة، ولم أتقصّدها.

س كيف تدخلين إلى الكتابة؟

- نادية تويني: عندما أكتب أصير كائناً عنيفاً، أخلع عني قناع ذاك الكائن الاجتماعي المهذَّب واللّطيف. عندما يحترق لبنان لا أستطيع أن أكتب عن الورد والمساءات الناعسة. أنا أعيش لحظتي التّاريخية، أعايش أرضي، وأنا لا أكتب بشكل مهذّب لأناس مهذبين عندما يكون بلدي في النار. إنّه شعر عنيف ومليء بصور وبرموز أرض الشّرق الأوسط. وعندما تقرأ هذا الشّعر تحسُّ بأنّه من تلك الأرض.

س والقصيدة -كمكان لغوي- كيف تتمثّلينها؟

- نادية تويني: شعري هومعماري الدّاخلي والخاص؛ إنّه موسيقاي وإيقاعي الدّاخلي. إنّه يشبهني، قد لايشبه الكائن الاجتماعي الجالس أمامك، هذا ليس أنا، أنا ما وراء الستار، أنا ما وراء أنا. تسألني عن اللّغة. لدي كلمات وأصوات وأدوات أستعملها ولا أستطيع أن أتجاوزها، أو أحيد عن الموسيقى التي أدخلها في الشّعر؛ كنّا -من قبل- نكتب حقائق القرن العشرين بلغة القرن الثامن عشر، كانت اللّغة بديعة ولكنّها لا تعبّر عن حقائق القرن العشرين. هذه اللّغة كانت حاملة لتراث وعقلية كاملة. وخطر الشاعر العبقري والضروري يكمن في لغته الجديدة. فإذا ما رُجِم فليس بسبب أفكاره، بل بسبب التّغيير اللّغوي الذي أحدثه.

س **لِنعُد إلى القصيدة، فهي المبتدأ والنّهاية. ماذا عن هذه القصيدة؟**

- نادية تويني: القصيدة مكان جُغرافي للرّوح؛ هي كلّ شيء، إنّها كوني. أنا أعيش دون أمن، عندما أُنهي قصيدة وأغلقها أشعر بالأمن، فالكتابة بالنّسبة لي نوع من الخلاص. والرّعب كلّ الرّعب هو عندما يأتي اليوم الذي لا يقدر فيه الكاتب أن يكتب، إنّه يفقد مبرِّر وجوده؛ أمّا القصيدة فهي تجيء دائماً، وتجيء من أبواب متعدّدة، وأنت لست على يقين من قدومها، بيد أنّك تستشعره. إنّه شعور داخلي أساسي لا يقابله ولا يضاهيه جوع كبير. أوفرح كبير أو ألم كبير؛ لا أعرف كيف أفسّر الأمر، لم أفكّر يوماً بالطّريقة التي أكتب بها، المُهمّ هو وُجود القصيدة، مثل الطفل. المُهمّ هي ولادته ووجوده، أما كيف تمّ ذلك فلا جدوى من السؤال.

س **أيّ حزن، أيّ بعد تراجيدي هو بعد الوجود؟**

- نادية تويني: أكيد، أنا شخص خُلِقت بحزن دائم، حتّى عندما أضحك أظلّ حزينة، الحزن لا يفارقني أبداً؛ الجمال مرتبط عندي بالعدم، أقول

في كتابي «حزيران والكافرات»: الجمال ليس الخلود، شرط الجمال أنّه عابر.

س وماذا عن كتبك، خاصة كتابك قصائد من أجل قصّة الذي نال جائزة الأكاديمية الفرنسية في حينه؟

- نادية تويني: وقع الاختيار على قصائد «من أجل قصّة» لأنّه كتاب متكامل؛ إذ اكتملت فيه تجربتي الكتابيّة، وترسّمت ككاتبة، الآن، إذ أكتب، أعود إلى أشكال كنت قد كتبتها؛ أمّا كتبي الأخرى فتتميّز بحضور الحرب. كلّ الكتب التي كتبت قبل الحرب اللّبنانيّة كانت تحتوي على موضوعات الحرب؛ أقول في أحدها: ماتوا/ أُغنّي كلّ من مات وحيداً /على مشنقة واحدة/ نسميها الوطن. أما كتاب «الحالم بالأرض» فقد جاء في فترة هادئة، كانت مُشكلتي فيها مع الكلمة، كنت قد انتهيت من حرب لبنان. كان ذلك عام خمسة وسبعين، وانتهيت من الكتابة عن الحرب مع بداية بوادر هذه الحرب القذرة اللاتاريخية. تأخَّر الكتاب في المطابع، وعندما تقرؤه تلمح فيه مشاكلي مع اللّغة ومع الشّعر؛ إنّه ترفي، وأكثر كتبي عنفاً. كان كتابي «عصر الزّبد» غنيًّا ومضطرباً من شدّة غنائه، وكأنّني كنت أفكّر أنّي لن أكتب كتاباً آخر من بعده، لذلك وضعت فيه كلّ شيء. باختصار، أنا أرفض أن يُقال إنّني قليلة الانتماء بسبب اللّغة، فأنا من تلك البلاد ومتجذّرة فيها، وتسكنني حتّى النخاع.

مانويل برنرد فيشر

أنا نصفي هيغلي ونصفي الآخر صوفي

هذا حوار مع مستشرق ألماني يدعو إلى حوار جديد مع الغرب. فقد ظلّ الغرب بالنّسبة إلينا نحن -المغاربة- ينحصر في باريس، وبأكثر دقّة في الحيّ اللاّتيني، وبالضّبط في جامعة السّوربون؛ إليها يذهب طلبتنا، وفيها تتخرّج كوادرنا، وعبرها نتعرّف إلى العالم بل وحتّى إلى أنفسنا!!! وأنا لا أريد أن أعدّد أسماء الأماكن والأعلام التّونسيّة والجزائريّة والمغربيّة والموريتانيّة التي تحوَّرت وتبدّلت بحكم غياب الخاء والعين والقاف والضّاد عن الأبجديّة الفرنسية فهي أكثر من أن تُحصى، بل لابدّ من وضع قاموس جديد لها يعيد الأمور إلى نصابها، لأنّه وقع تعريبها عن الفرنسية، بل تعدّى التّشويه ذلك إلى تصوّراتنا ومفاهيمنا حول أنفسنا، وظهر من بيننا ما يمكن تسميته بطبقة المستشرقين المحلّيين أو مستشرقي الدّاخل وهم أساتذة جامعيون في بلدانهم وتلاميذ صغار في باريس! نسوا أنّ فرنسا جزء داخل الثّقافة اللاّتينيّة، وأن الثّقافة اللاّتينيّة جزء داخل الغرب الكبير الذي تأسّس على تعدُّدية وثنية ومسيحية باهرة، وأن المركز الباريسي عائق للتعرّف إلى هذا الغرب الشاسع. وهذا الحديث تذكير يجيء من ألمانيا يؤدّيه المستشرق برنرد فيشر.

س ما هو حقل دراساتك في ميدان الاستشراق؟

- برنرد فيشر: أهتمّ بتاريخ الآداب العربيّة بصفة عامة. وأمّا حقل اختصاصي داخل هذا المجال فهو الشّعر الصّوفي العربي والفارسيّ

الذي يشكّل استمراريّة لمجمل الشّعر الصّوفي العربي. أهتم كذلك بالشّعر الغنائي والسّريالي العربي الحديث، صلاح عبد الصّبور، وعبد الوهاب البيّاتي، وبدر شاكر السيّاب، كما ألقيت محاضرات عدّة عن هذه الاستمراريّة الشّعريّة العربيّة الممتدّة على أكثر من ألف سنة، ونشرت في هذا السّياق رباعيّات أوحد الدّين الكرماني صديق المتصوّف العربي الكبير محيي الدّين بن عربي، وذلك لأوّل مرّة في طبعة مزدوجة فارسيّة وإنجليزيّة، ولي دراسات حول فريد الدّين العطّار وفخر الدّين العراقي، كما سبق وصدر لي في ألمانيا منتخبات من شعر فريد الدّين العطّار بعنوان «أحاديث فريد الدّين العطّار اللّيليّة».

س أنت، بوصفك مستشرقاً، كيف تقيّم تأثير الشّعر الكلاسيكي العربي في الشّعر الألماني؟

- برنرد فيشر: لقد عرف الشّعراء الألمان الشّعر العربي الكلاسيكي من خلال التّرجمات الأولى للمستشرقين النّمساويين والألمان في القرنين الثامن والتّاسع عشر. أذكر من بين أمثلة كثيرة الشّاعر الألماني هردر الذي مات سنة 1803، كان أوّل الشّعراء الكبار الذين تأثّروا بالشّعر العربي؛ كان قد قرأ مجموعة الأمثال الجاهليّة التي تُرجِمت أنذاك؛ كما تلقّى هذا الشّاعر دراسات يونانية وعبرية، كانت له علاقة -إذاً- بالثّقافة السّامية. ونذكر أن أحد مؤلّفاته بعنوان الشّكل والصّورة عند الشّرقيين. كان هردر هو الرّائد الأوّل. من بعده جاء العلاّمة فريدريك روكهرت المستشرق الكبير وأستاذ اللّغات الشّرقية في جامعتَيْ برلين وآرلن، وهو أيضاً شاعر. وروكهارت هو الذي أدخل الغزل -ولأوّل مرّة- في الآداب الألمانية، واحتفظ هذا النّمط الشّعري بالاسم العربي حتّى يومنا؛ فيقولون (دي غازيل) أي الغزل. وبعد أوّل نشر أوروبي لمقامات الحريري التي أنجزها المستشرق الفرنسي سيلفستر دي ساسي قام روكهرت بإنجاز أوّل

ترجمة ألمانية للمقامات. كانت هذه التّرجمة وفيّة حتّى للخصوصيَّات الصّوتية والشّكلية للمقامة، لأن الألمانية تستطيع بحكم بُناها الصّوتية والنّحويَّة أن تستوعب أكثر من أية لغة أوروبية أخرى الشّكل المقامي العربي في الكتابة؛ حتّى إن أحد المستشرقين وبعد أن قرأ التّرجمة كتب إلى روكهرت رسالة مؤرّخة في اليوم السادس من آذار/مارس عام ثلاثة وعشرين وتسعمئة وألف يقول فيها ما معناه: الآن لم يعد من الضروري لأي من الأوروبيّين تعلُّم العربيّة حتّى يكوّن تصوُّراً حقيقيًّا لأنواع الشّعر العربي، لأن ترجمتكم نقلت النصّ الأصلي بدقّة فائقة... ولا بدّ أن أذكر تأثّر غوته كبير الشّعراء الألمان وإلى حدّ كبير بالثّقافة العربيّة الإسلامية لأنّه لم يكن يميل إلى آلهة الهند. وفي كتابه الشّعري «الدّيوان الشّرقي للمؤلف الغربي» يتجلّى بوضوح تأثّره بهذه الثّقافة؛ وبعد سنوات أجابه صوت من الشّرق هو صوت محمد إقبال في ديوانه «بيام مشرق» أي رسالة من الشّرق؛ وهكذا تواصل الحوار بين الغرب مجسّداً في ألمانيا، والشّرق الإسلامي مجسّداً في محمد إقبال.

س **تقول إنّك أوّل من نشر شعر أوحد الدّين الكرماني في ترجمة إنجليزيّة. هل أردت أن تقوم بما قام به فتزجيرالد إذ قدّم الخيام للإنجليز في عصره؟ ولماذا اخترت الكرماني على وجه الخصوص؟**

- برنرد فيشر: كما قلت سابقاً، أنا أهتمّ كثيراً بالتصوّف الإسلامي باللّغة الفارسيّة؛ إذ يوجد في هذا الشّعر أفكار فلسفية عميقة حول فلسفة التعالي. وكان اكتشافي لرباعيّات الكرماني مفاجأة لي. لقد عاش الكرماني في القرن الثّالث عشر الميلادي متنقّلاً بين إيران والعراق وسوريا وتركيا، وهو تلميذ للمتصوّف محيي الدّين بن عربي، وقد أعجبت كثيراً برباعيّاته التي تتخلَّلها كثير من الألفاظ والكلمات العربيّة. ولعل أهم نظريّاته الفلسفية

تلك التي تقول إن هذا العالم حركة استقطاب بين المادّة والرّوح، بين الصّورة والجوهر، الباطن والظاهر. ومن آرائه يستحيل إدراك الذّات إلا من خلال الظواهر الدنيوية. هذه الأفكار جعلتني أنتبه إليه، فهو يلتقي في أكثر من نقطة مع الفكر الفلسفي الغربي الحديث. يقول الكرماني: أنت لا تدرك الجوهر إلا من خلال الصّورة. ولأن جمال الإنسان أعلى مثال للتجلّيات الإلهية، فهو يعكس جمال المطلق. والعشق الدنيوي الأرضي طريق إلى الحقيقة الإلهية.

س **هناك سوء تفاهم قائم اليوم بيننا وبينكم. كلّ واحد أخذ صورة خاطئة عن الآخر. كيف تتصوّر اللّقاء الصحّي بين الشّرق والغرب مع وجود كلّ هذه الصّور النّمطيّة الخاطئة التي صمدت منذ ظهورها في القرون الوسطى؟**

- برنرد فيشر: يجب أن يحدث اللّقاء الصّحيح بين الغرب والشّرق في مستوى عال وبين شخصيات قليلة. فمن واجب الشّرقي التعرّف النّقدي إلى الغرب الحقيقي، لا ما يصله عن طريق قنوات الثّقافة المبسّطة غير البعيدة عن الأغراض الآنيّة من سياسية واقتصاديّة. عليه -مثلاً- أن يطّلع على التّراث الشّعري والفكري الألماني في العصور الوسطى وعصر الباروك ويدرسه، وأن يدرس أيضاً التّراث الصّوفي الألماني، وأن يقرأ المعلم ايكهارت، وعطاءات القرنين الثّاني والثّالث عشر الذي هو زهرة الشّعر الصّوفي. وكذلك الأمر بالنّسبة إلى الغربيّين. وعلى من يمثّل هذا الحوار أن يكون مستشرقاً ومفكّراً في الوقت نفسه. وهذا شأن القلّة النّادرة.

س **ما مبرّرات العمل الاستشراقي اليوم، في هذه اللّحظة من التّاريخ العالمي، حيث بدأت الشعوب غير الغربيّة،**

من الصّين إلى المكسيك، تدخل الزّمن الغربي، وتتخلّى بالنّتيجة عن سماتها التغايريّة، وتتماثل مع الغرب وإن كان بشكل مُشَوَّه؟

- برنرد فيشر: توجد هنا في ألمانيا إجابتان على هذا السؤال: أوّلاً: الدراسات والبحوث الاستشراقية في ألمانيا تهتمّ فقط بالدّراسات العربيّة الكلاسيكيّة، أما الظّواهر الثّقافيّة العربيّة الجديدة فنحن لا نهتمّ إلا بما يمثّل استمراريّة للثقافة الكلاسيكيّة. مثال ذلك: أنا أهتمّ كما أسلفت بالسّريالية العربيّة لأنّها تتأسّس بالمقام الأوّل على القيم الأساسية للكتابة الصّوفية، ثانياً هناك تراث قديم لم يُدرَّس بعد في الشّرق، وعلى الاستشراق الاعتناء به. من ذلك كثير من التّراث الحبشيّ الكلاسيكي الذي لم يُنشَر حتّى اليوم.

س **مثلاً: بالنسبة إلى الآداب العربيّة لقد اختفت أشكال كتابية عربية، وحلّت محلّها أشكال غربية؛ فنحن اليوم في الوطن العربي لم نعد نكتب المقامة، صرنا نكتب القصّة القصيرة. وهناك أمثلة أخرى عن التماثل مع الغرب؟**

- برنرد فيشر: أنا أراقب التغيّرات في الكتابة العربيّة. وهذا التغيّر سطحي لم يلمس أعماق النّفسيّة العربيّة. صحيح أنّ المجتمع العربي تغيّر -إلى حدّ ما- باتجاه الغرب. هناك طبقة ظاهرة تغيَّرت، أخذت أشكالاً غربية في الفكر، ولكنّ الحسّ العميق بالعالم ظلّ كما هو، ظلّ العرب عرباً، الشّرق لم يتماثل مع الغرب. أخذوا عن الغرب الجوانب السلبيّة، النموذج الاستهلاكي السّطحي.

س **لكلّ مستشرق أسطورته، وهو في أغلب الأحيان يبحث عن أشياء خاصة به هو، ولعلّ أسطورة لورنس العرب ماتزال**

حاضرة في وعي الغربيين! أنت ،عن أيّ شيء كنت تبحث في الشّرق تحديداً؟

- برنرد فيشر: كنت أفتّش عن شهادات لتجربة كونية في الثّقافة والإرث الصّوفي العربي والإسلامي؛ مثلاً مُشكلة المكان والزمان التي تتناولها الفلسفة والفيزياء المعاصرتان نجدها ماثلة ومطروحة عند فخر الدّين العراقي، وهو من متصوّفيّ القرن الثّالث عشر الميلادي. أنا نصفي هيغلي ونصفي الآخر صوفي، وأبحث في هذه الثّقافة الشّرقيّة عن السؤال وعن التجربة التي ما تزال قائمة إلى اليوم، عن الأسئلة التي تشغل الإنسان الحديث، مثل الشّعر العربي الحديث الذي يبحث عن رؤية إنسانيّة جديدة كما هو شأن صلاح عبد الصبور.

س **هل للعرب المحدثين آثار أدبية تستطيع أن تصمد بالمقارنة مع الآداب الإنسانية الأخرى؟**

- برنرد فيشر: نجيب محفوظ الذي يعكس حياة مصر المعاصرة والشّعر العربي المعاصر؛ هما أهمّ ما عبّر به العرب عن أنفسهم في العصر الحديث.

س **كيف تجد تعامل العرب مع ماضيهم، أوما يسمّى اليوم مُشكلة التّراث؟**

- برنرد فيشر: كلّ مجتمع يتطوّر من خلال تقاليده وقيمه الجوهرية الخاصة به. التطوّر ليس قفزاً في الفراغ، وليس محاكاة غبيّة للآخرين. هناك اغتراب في الثّقافة العربيّة من جرّاء دخول التّقنية الغربيّة، فالتّقنية تخلق ظروفاً وشروطاً جديدة من ثَمَّ أخلاقيّة جديدة، أمّا دراسة الماضي فيجب أن تكون نقديّة حتّى لايتحوّل الماضي إلى صيغ أُسطوريّة وتخيّلات

بعيدة عن الماضي الموضوعي. مُشكلة التّراث لدى العربي اليوم هي بحث عن السّلوى في الماضي أكثر من كونها عملاً علميّاً، المُهمّ هو التّحقيق العلمي للنصوص. أما البحث عن عصر ذهبي مضى فهذا أمر مجّاني، إضافة إلى أنّ الماضي العربي لم يكن كلّه ذهبيًّا كما يظنّون، وتاريخ الثّورات الكثيرة مثل ثورة الزّنج وثورة بني هلال وغيرهما من الثّورات في التاريخ العربي يدلّ دلالة واضحة على أنّ النّاس لم يكونوا متوافقين باستمرار مع عصورهم. هناك أيضاً تعدُّديّة في تاريخ الإسلام كانت عاملاً مُثرياً.

إدوارد سعيد

أركيولوجيا الخطاب الاستشراقي

«الاستشراق» كتاب يدخل ضمن تيار كبير يحارب المركزية العقلانية الغربية، المتجلِّية في النصوص والمؤسَّسات واللّغات... كان الموقف العدائي من الغرب أخلاقياً وشعرياً مع نيتشه، ورامبو، وأنتونان أرتو؛ كانوا تعبيراً عن قوى لاشعورية جماعية مكبوتة أخذت رموزها الحيوية من الشرق، ومن المكسيك في مواجهة جهاز الدولة البورجوازية الغربية المستشرية. وكان هناك في القرن التّاسع عشر أيضاً، موقف آخر نقدي، جذري لم يتوسّل الشعر، عَبَّرَ عنه ماركس بـ(المعرفة/ الطبقة). وفرويد بـ(المعرفة/ اللاّوعي).. وتطوَّر هذا الموقف النقدي في القرن العشرين بعد الكشوف الألسنية، والإثنولوجية إلى مقولات البنية، أنظمة السجن، المعرفة الأبستيمي، التمثيل، بنية اللاوعي، أنظمة القرابة... اكتشفت السجون الهيكليّة الأخرى الأعمق والأكثر تغلغلاً في الفرد... وهكذا ظهرت مطالبات جديدة: الحق في التغاير والاختلاف، الاعتراف بالآخر، رفض المرجعية، الحق في الجنون (أنتونان أرتو)، إنّها محاولات واعية لتفكيك معرفة واحدية مؤسَّساتية قاهرة.. وفتح آفاق ضوئية امام الفرد مأسور الجسد والعقل. وكتاب «الاستشراق» الذي وضعه إدوارد سعيد يتصدّى من ضمن هذا التيارالنّقدي للخطاب الاستشراقي. ليكشف -ولأول مرة - تساند السلطة والمعرفة في هذا الخطاب الذي يحوي إيهامات، وتخييلات خاصة عن شرق ظلَّ غامضاً، وصامتاً، وبعيداً ومنسيّاً، ومكاناً سرمديّاً خارج التاريخ. شغل وظائف متنوِّعة في الوعي الغربي؛

من حلم يقظة، إلى مجال يسقط فيه الغرب دوافعه الغريزية اللاواعية.

حول هذه الأفكار والنظريات وفيها، هذا الحوار مع الكاتب إدوارد سعيد والذي تمَّ في مكتبه في جامعة كولومبيا صبيحة يوم أحد خريفي مشرق.

س **درست في كتابك «الاستشراق» الخطاب الاستشراقي الفرنسي والإنجليزي. لماذا غاب الاستشراق الألماني وهو فرع مهمّ داخل الاستشراق في الغرب؟ هل لأن ألمانيا لم تدخل في عداء مباشر مع العرب، إذ نحن لم نعرف الاستعمار الألماني؟**

- إدوارد سعيد: لاحظت في مقدّمة الكتاب أن بداية الاستشراق الحديث كانت وليدة القوة الاستعمارية بالمعنى المادي. استعمروا أراضي شعوب ونصوصاً شرقية لم يحصل عليها الألمان إلا بواسطة الفرنسيين والإنجليز. الاستشراق الألماني ظاهرة ثانوية Elaboration.. يعني أولاً: العلماء الألمان كانوا تلامذة (سلفاستر دوساسي) الذي كان أستاذ اللّغة العربية بالكوليج دي فرانس.. انتساب الاستشراق الألماني للاستشراق الفرنسي انتساب مباشر كل المستشرقين الألمان هم تلامذة (ساسي) والاستشراق الألماني كان ظاهرة جامعية مدرسيّة Scolastique بينما ما شغلني أنا في بحوثي هو تحديد العلاقات بين السلطة بمؤسَّساتها والمعرفة. إضافة إلى أنّ الاستشراق الألماني جاء متأخراً في تطوُّر المعرفة الغربية عن الشرق.. ونستطيع أن نقول -إضافة- إن الاستشراق الألماني الذي لعب دوراً مهماً في تطوُّر الاستشراق لم يكن أبداً أكثر قرباً من السلطة الدولوية (سلطة الدولة) على الصعيد العالمي حتى إنه كظاهرة داخلية لم يكن دائماً مسنوداً من طرف الدولة. يجب أن نقول إن العلماء الألمان -بالمقارنة مع العلماء الإنجليز والفرنسيين- لم يكونوا أبداً عملاء استعمار، ولكن في

هذا الاتجاه (اتجاه علاقة المعرفة الاستشراقية بمؤسسات الحكم) يجب أن ندرس بدقة أكثر دور الاستشراق الهولندي الذي هو أهمّ لأن هولندا كان لها مستعمرات كثيرة. أعطي مثالاً: المستشرق الهولندي هيرغرونج كان في الوقت نفسه أستاذاً في الجامعة، ويعمل في وزارة المستعمرات.

س كيف تحدِّد الغرب؟ أي ما هو المجال الدلالي لهذه الكلمة أو المصطلَح عندك؟

- إدوارد سعيد: كلمة (غرب) لا تعجبني لأن هناك خطراً دائماً عند استعمالها، إذ عندما نستعملها نقضي على التناقضات والفروق داخل العالم الغربي، وذلك من جرّاء معنى الوحدة الجغرافية التي تتضمَّنها كلمة (غرب). إذ إن هناك معنى آخر أيديولوجيا وجدالياً. بالنسبة لغربيين كثيرين يريدون خلق وحدة خاطئة، ويريدون أن يجعلوا من أنفسهم نوعاً من الخطاب العنفي والمهيمن في مواجهة (أو ازاء) العالم غير الاوروبي، وغير الأبيض، وغير المسيحي.. وكلمة غرب تعني كذلك في العالم الثالث نوعاً من المعنى الجدالي، أاجل تأكيد القيم والتقاليد المحافظة. وهكذا دخلوا لعبة الغرب... وعـوض كلمة (غرب) أفضِّل كلمة (أطلسي) Atlantique. أو نأخذ مصطلح طومبسون (العالم الاطلسي) الذي يسمح بإظهار الفروق بين القول بالحرب الباردة داخل الغرب، وبين الأفكار المعارضة لها. يجب أن نقول إن نقطة بداية عملي هي أني عربي فلسطيني. وهدف عملي هو الخروج من هذا الانغلاق السهل الذي يطبع بشكل قبيح كل الفكر الإنساني. ولهذا السبب عندما بدأت نقدي للاستشراق وجدت نفسي بين مواطني العرب الذين نقدوا الاستشراق من قبلي كعبد الله العروي، ومحمد أركون، وأنور عبد الملك، ولكن لم يكن هدفي تأكيد قيم إسلامية أو عربية بل تأكيد قيم الوعي النقدي، فكراً مادياً في مسرح عالمي. يعني لا أنكر ولا أرفض القيم

العربية والإسلامية، ولكن أريد أن أتجاوز الأفضليات الشخصية لأصِلَ إلى فكر نقدي حسّاس إزاء الوقائع الخصوصية، لا فكر منغلق في تجريبية عمياء.

س **بين مقالك «التمنُّع والتجنُّب والتعرُّف» المنشور بمجلة (مواقف) منذ حوالي عشر سنوات وكتابك «الاستشراق» مسافة وعي، عَبَرَها أغلب المثقَّفين العرب الذين عانوا الغرب كتجربة.. فهم يمرون بمرحلتين: الأولى محاكمة الشرق من خلال مجابهته ومقارنته بالغرب، وتتميز هذه المرحلة بتحقير الشّـرق، وبقبول الغرب كنموذج خلاص مطلق، ومرحلة ثانية، تحدث فيها العودة إلى الجذور، ومحاولة سؤال الغرب واتهامه أو الاحتماء بالماضي.. بالنسبة لطه حسين تقع هذه المسافة بين ديكارتيَّته في الشعر الجاهلي، ولاهوتيَّته في سلسلة الكتب الدينية التي أنهى بها حياته... أنت كيف واجهت هذه المسافة؟**

- إدوارد سعيد: إذا أخذنا المقال الأول والاستشراق ستواجهنا أنواع من المراجعة والتدقيق... منذ عشر سنوات كنت مأخوذاً بالقوة المطلقة تقريباً للعالم الغربي، والعجز العربي إزاء هذه القوة. بعد هذا رأيت أنّ هذا النوع من الكلّيّة أو (الكلّيّانية) مأزق يؤكِّد وجود السجون الأيديولوجية التي كنت ضحيَّتها. ويبدو لي أنّ هناك في العالم الإنسانيّ تيارات، وقوى، وأفكاراً يجب أن أنتمي إليها. إذاً، المرحلة الثانية كانت البحث عن الأسس الحقيقية والخصوصية للسجن الأيديولوجي ووصف هذه الأسس بمناهج نقدية وإظهار البدائل. ألاحظ أن الفكر النقدي فكر منفي بشكل جذري، ويوجد على هوامش السلطة، ولكنه يستطيع أن يكون -خاصة- للسلطة المركزية. وألاحظ كذلك أن التهديد الأكثر رعباً

وفعالية هو سلطة الدولة والتواطؤ بين المثقَّف والدولة. يهدف الفكر النقدي -في رأيي- إلى خلق معنى إيجابي وفعال للمجموعة البشرية التي يجري تشويهها من خلال عبادة الدولة ومفهوم القومية المغلقة.

س **هناك نزوع معادٍ للغرب من داخل الغرب نفسه. نزوع نجده في التياراتً اللاعقلانية، لعل نيتشه من أكثر رموزه شراسة، أذكر كذلك رامبو، بول غوغان. أجد أنّ كتابك يندرج ضمن هذا التيار الذي ينتهي بأنتونان أرتو.. أنت معاد. ولكن نصك غير أدبي، بل يتوسّل التقنية التّفكيكيّة إن شئت التّعبير؟**

- إدوارد سعيد: أفهم، وأقدِّر أهمية هذا التيار اللاّعقلاني. ولكن اختياري الثقافي هو مع المعارضة الواعية والعقلانية للغرب. مثال على ذلك ماركس. هناك تيارات عقلانية معارضة في الفكر الإنساني. ومشروع الفكر النقدي هو أن يتجاوز الحدود الأيديولوجية والقومية والأسطورية ليصل إلى فكر نقدي محض وعالمي. ويجب أن نضيف أن هذا المشروع هو في أول حياته. ولايوجد حتى هذه اللحظة، الا تلمُّسات، خطوات أولى، وهذا ليس عملاً يقوم به مفكِّر واحد، بل يجب أن يكون عملاً جماعياً وإنسانياً بالمعنى الجذري للكلمة.

س **ولكن كتابك غير عربي؟**

- إدوارد سعيد: ليس كتاباً عربياً، أنا مُتَّفق مع كمال أبو ديب في تحليله في المقدِّمة، أن الكتاب كتاب غربي ولو أنه يعالج موضوعاً عربياً إسلامياً. ما عالجته في الكتاب ليس الفضاء الشرقي، أو العربي، بل حَلَّلت جانباً من السلطة التي هي في آخر الأمر شيء محدَّد.

س **ما هو مشروعك في الاستشراق؟**

- إدوارد سعيد: مشروعي في الاستشراق هو فضح هشاشة الظواهر الثقافية التي لها هيمنة تقريباً مطلقة أمام أيّ هجوم نقدي.

س **ألا ترى أننا نشهد عصر أفول الاستشراق كميدان بحث؛ وذلك بسبب اختفاء التغاير الشرقي ودخول كثير من المجتمعات الشرقية، أو بدقة أكثر، المجتمعات غير الغربية في الزمن الغربي؟**

- إدوارد سعيد: الاستشراق يتعزَّز. ومن بين نتائج الهيمنة الاستشراقية الاقتناع بانهزام الفكر غير الغربي وغير السلطوي. هناك الآن نظام إنتاج وتوزيع للمعرفة. هذا النظام، مركزي، وهو ليس عالمياً بالمعنى الدقيق للكلمة؛ لأنّ هناك فرقاً مطلقاً بين الاحتكار العالمي والنظام العالمي. إذا كان في عصر ما وسائل إنتاج للمعرفة مركزية فإن ذلك لا يعني أن كل وسائل المعرفة الأخرى موجودة داخل هذا النظام. إذاً، المشروع الفوري هو أن نفكّك هذا النظام. وأن توضع مكانه تعدُّدية للمعرفة الإنسانية تستطيع أنَ تستجيب للحاجيات الإنسانية والمحلّيّة.. الأسطورة الأكثر قوة في زمننا هي القول إن هذا النظام الاحتكاري صالح للعالم بأسره. ومنافع هذا النظام محدودة. اذاً، يجب في اللحظة التي نزيل فيها حدود هذا النظام أن ننجز أنظمة غير مركزية وغير محتكرة.

س **كتاب صادق جلال العظم «الاستشراق معكوساً». ألا تراه عملاً سهلاً أن تجابه تياراً فلسفياً بتيار آخر؟ ألا ترى أن الكتاب يدخل في تيار أوسع. تيار ماركسي عربي مدرسي تحوَّلت الماركسية فيه، إلى نوع من أرسطية العصر الوسيط؛ فهي إجابات ومواقف سيكولوجية إيمانية أكثر منها نشاطاً**

نقدياً جذرياً؟

- إدوارد سعيد: أنا مُتَّفق معك.

س **وهذا يجرّنا للحديث عن الفكر العربي المعاصر في تياراته الكبرى وهي: السلفية أو الاصولية، الليبرالية، الماركسية... ألا تجد أن هذه التيارات سجينة نصوص من ماضينا، أو من لحظتَي الغرب الليبرالية والماركسية... لماذا لم نبدع نصَّنا الديني الحديث، أو الليبرالي أو الماركسي؟**

- إدوارد سعيد: حتى في أسئلتك وفي فكر كثير من الكُتّاب العرب، أحسّ دائماً أن هناك حضوراً صامتاً للغرب الذي وضع في موضع الحكم من طرف الكاتب. وأريد أن أقول: لماذا يستمر هذا الوضع!؟

س **ولكنّني أسألك عن هيمنة النصوص الثلاثة: الخطاب السلفي، والخطاب الليبرالي، والخطاب الماركسي، وعن غياب الكتابة العربية المبدعة ضمن هذه التيارات. فأغلب النصوص العربية الحديثة هي إمّا ترجمة، أو تفسير، أو عرض لجوانب من هذه الخطابات، أي نقل ببغائي لبنى فوقية من التراث، أو من الغرب؟**

- إدوارد سعيد: لم أدرس هذا الموضوع.

س **إذا نظرنا إلى كتابك من زاوية غربية يبدو كمداعب، بمعنى ناقد للأنا الهيغلي الذي وعى نفسه كأنا تاريخي مطلق وعالمي.. الدولة الغربية اليوم ماتزال تدين بدين هيغل. وكل التيارات اللاعقلانية اليوم، أو الرافضة للمركزية الغربية هامشية داخل مدن الغرب... إنه بهذا المعنى كتاب باعث**

على الغضب؟

- إدوارد سعيد: الكتاب كان قد أُوِّل من طرف المستشرقين كهجوم عسكري، وما حاولت توضيحه والتعبير عنه في الكتاب تؤكِّده أجوبتهم، حتى مكسيم رودنسون، الذي يعتبر نفسه مستشرقاً بمعنى خاص. إنّ ما أثاره الكتاب في المستشرقين هو إيقاظ وعي جماعي يلغي الوعي الإنساني.. وإجاباتهم كانت آلية ودفاعية. مع الأسف لم يكن للمستشرقين حسّ بالسخرية. بالنسبة لهم العلم مطلق، وما قمت به أنا كان إعادة الاستشراق إلى جذوره الاجتماعية والسياسية والتي يريد المستشرقون حجبها ونسيانها؛ أعطيك مثالاً مضحكاً: صديق مستشرق يعتبر نفسه متعاطفاً مع العرب بعث لي بمراجعة وضعها للكتاب، وكانت هذه المراجعة معادية جداً ومهينة، ثم بعث لي عقبها برسالة قال لي فيها حرفّياً، إنه لا يعتقد بما قاله في المراجعة، ولكنه كان مضطراً للدفاع عن شرف ميدان بحثه وعن مهنته. وهذا ما أدهشني وهو أن الكائن البشري من الممكن أن يزدوج وينقسم إلى إنسان وإلى مستشرق.

كلود بلوتان

الخيانة في الترجمة هي الوفاء الحقيقي

كلود بلوتان من أهمّ المترجمين الفرنسيين اليوم، رجل مأخوذ بالنّصوص وهجرتها من لسان إلى لسان. ترجم حوالي مئة عمل من الأدب الإسبانيّ، والأميركي اللاّتيني. من الأسماء التي نقلها إلى الفرنسيّة: إرنستو صاباتو، خوان غوايتوسولو..إلخ. وكلود منظِّر أيضاً. له كتابات عن التّصوير الفوتوغرافي وعن السّينما وعن قراءة النصّ وتأويله وترجمته. يرى التّرجمة، قراءة وتأويلاً ،ومن ثَمَّ هي إمكانيّة واحدة تنفي إمكانيّات أخرى للنّصّ، أي أنّ التّرجمة الأدبيّة هي فعل تحديد وفرز مالا يمكن نقله. وكأنّه يقول مع الشّاعر الألماني يوهانس فولفجانج غوته في جملة تبدو تكراراً توتولوجيّاً: أنت لا تعرف إلاّ ما تعرفه؛ وكلود أيضاً هو مدير المعهد العالمي للمترجمين الأدبيّين بمدينة آرل، وهو ليس كما يدلّ عليه إسمه معهد تعليم، بل هو مركز يستقبل المترجمين من أركان الأرض الأربعة. والمركز تابع للجماعة الأوروبّية. صدر لكلود هذه الأيّام عملان هما «بنات الضابط» لتورنتو بليستار عن دار آكت سود، و«عجيبة هي الحياة العجيبة» لكارمن مارتن غيت عن دار فلامريون.

هنا حوار برقي حول تجربته كمترجم وكمدير لمؤسّسة ترجميّة عالميّة. وقد تمّ الحوار في المدينة التي عاش فيها الرسّام الهولندي الشهير ڤان غوغ، وبالضبط في مستشفى العناية الإلهيّة بل في القاعة التي رقد فيها الفنّان أيّاماً بعدما قطع أُذنه ليهديها إلى صديقته في تلك الحادثة الشّهيرة، فقد تحوّل هذا المستشفى إلى بيت ثقافة المدينة، والقسم الذي شغله إلى مركز للتّرجمة. أيةّ مفارقة! في المكان الذي قطع فيه أذنه تصغي إلى كلّ

لغات العالم، فمركز آرل للترجمة والنّقل هو برج بابل...

س **بدأت بسؤاله: أنت -بوصفك مترجماً- كيف تتبدّى لك التّرجمة الأدبية بعدما قمت بنقل مئة كتاب من الإسبانيّة إلى الفرنسية؟ ترجمة العلم تقنية تعتمد الدّقة والموضوعيّة، أما الأدب، أفلا ترى أن هناك جانباً منه غير قابل للنّقل؟ نعود هنا إلى فيلسوف التّاريخ الألماني أوزفالد اشبنغلر الذي يعتقد باستحالة التواصل بين الثقافات، وأن التّرجمة والنقل لايطالان جوهر الثّقافة، أيّة ثقافة كانت، وليس أمام المترجم الحقيقي سوى إعادة صياغة ما يترجمه؟**

- كلود بلوتان: أعتقد أنّ سؤالك هذا يتضمّن إجابة. أن تترجم، وكأنّك تحدّد وتفرز ما لا يمكن نقله؛ إذاً، هناك جانب مغلق في الثقافات البشريّة، وغير قابل للترجمة، وبطبيعة الحال لا يمكن نقله، أسوق مثالاً على ذلك كلمة (سياست faire la sieste) التي تعني أنّك استرحت في القيلولة لأنّك متعب، وأنّك أجهدت نفسك. في حين هي تعني في البلدان الحارّة مجرد نوم القيلولة، ولا تتضمَّن معنى التعب بل هي عادة بيولوجية مرتبطة بحرارة الطّقس. إذاً فأنا عندما أضع المقابل الفرنسي للكلمة الإسبانيّة أتنازل عن كامل المحتوى الثقافي لهذه الكلمة، وأستبقي منها ما لم أختره.

س **إذاً، إشكالية المترجم الأدبي مستمرّة، لأنّه يتحرّك داخل حقول ملغومة، حقول تعالج التجربة الإنسانية أي ذاك الحيّز اللاعقلاني من الحياة، والذي يتجلّى في الأعمال الأدبيّة من نثر أوشعر؟**

- كلود بلوتان: المترجم الأدبي له خصوصيّته، فهو يختلف عن المترجم

العلمي الذي لا يهمّه اختلاف وتمايز الثقافات، النّقل لديه موضوعي، فهو يجعل النظريات العلمية قابلة للفهم في أية لغة يَنقُل إليها، وذلك لأنّه يعالج مادّة قابلة للتّحديد والتّعريف الموضوعي؛ فالعلم هو العلم في كلّ الثقافات؛ في حين أن التصّورات والمفاهيم هي أقل تحديداً في المجال الأدبي، لأن مجال التغاير بين الثقافات أكبر؛ فرموز واصطلاحات المشاعر والأحاسيس البشريّة كالحبّ والطّموح وغيرهما من التّجارب المعيشة ليست هي نفسها في جميع الثقافات. التّرجمة هي شيء عسير باستمرار، والرّهان يظلّ هونفسه. بيد أنك في التّرجمة الأدبيّة أنت تنقل ما تحسّ به، فالآخرون يعتقدون باستمرار أنك تترجم الكلمات. هذا خطأ، فنحن نترجم ذاك الجانب الذي نحسّه والذي يكمن وراء الكلمة الماثلة أمامنا.

س

في هذه الحال أنت لا تترجم بل تعيد صياغة النصّ الأوّل اعتماداً على فهمك وحسّك. على كلٍّ، هناك مدرستان في التّرجمة: واحدة تقول بالالتزام بحرفيّة النصّ، بالوفاء للنّصّ، وإن كانت كلمة وفاء هذه لا تعني شيئا؛ وتحاول هذه المدرسة قدر الإمكان جذب المعنى إليها، والأخرى متحرّرة من قدسيّة النصّ، لا يهمّها سوى المعنى، روح النصّ. أنت، إلى أيّ المدرستين تميل؟

- كلود بلوتان: القراءة نفسها هي أخذ موقف من النصّ، وهي ليست حياديّة؛ يعني أنّ القراءة تستبقي بعض الكلمات وتنسى الأخرى. إنّها تفاعل كيميائيّ مع النصّ. والتّرجمة هي أيضاً وبالتّدقيق كالقراءة. أسوق لك مثلاً بسيطاً: كي نحدّد في الإسبانيّة طريقة كلام شخص ما نقول «إنّ نبرة صوته كذا»، في اللّغة الفرنسّة لانستطيع استعمال هاتين الكلمتين بشكل متجاور، علينا أن نختار إحدى اللّفظتين، فنحن إمّا أن نقول في

هذا السّياق نبرة أو صوتاً. إذاً، ثمّة خيار تقوم به، وهذا الخيار يلوّن النصّ، هنا ترى بوضوح لأيّ المدرستين أميل.

س **إذاً، الوفاء المطلق للنّصّ أسطورة، أوقل من المحال؟**

- كلود بلوتان: الوفاء لمن؟ ولأيّ شيء؟ هل أنا عندما أنقل أيّ تعبير، أو أيّة صورة، تكون المسألة أنَّ نَقْلي أمين أوغير أمين؟ التّرجمة والنّقل هما في كلّ الحالات غير أمينين، غير وفيّين، غير دقيقين، لأنّ التّرجمة -أيّاً كانت- هي قراءة لأحد أبعاد النصّ الأدبي، فهي متحيّزة، غير دقيقة وغير وفيّة. وعندما أترجم فهناك لديّ فهم خاص جدّاً للوفاء للنصّ الذي أنقله. عندما أترجم أحاول وبكلّ جهدي أن أكون وفيّاً لنفسي قبل كلّ شيء، وهذا يعني أنّي أعيد في نصّي المترجم ما أحسست به لدى قراءتي النصّ الأصلي. هناك مترجمون كثيرون وفاؤهم للفظة يفوق وفاءهم لأنفسهم.

س **كيف هي أوضاع التّرجمة اليوم في أوروبّا بما أنّ هذا المعهد الذي ترأسه يستقبل مترجمين من كلّ البلدان الأوربيّة؟**

- كلود بلوتان: البلد الذي تكسد فيه التّرجمة أكثر من غيره في أوروبّا هو إنجلترا، على نقيضه هي هولندا، فهي أوّل بلد يشجّع التّرجمة؛ طبعاً ما تسعى إليه أوروبّا هو خلق توازن في هذا الميدان بين كلّ اللّغات المتداولة في أوروبّا، وهذا ليس بالأمر اليسير.

س **لماذا تهملون العالم العربي كلّ هذا الإهمال؟ وفيما أعلم فإنّ المعهد لم يستقبل سوى العدد القليل من المترجمين العرب، العرب الذين نقلوا آلاف الكتب من الآداب الأوروبيّة**

المختلفة، والعرب حضارة كبيرة على حدودكم!

- كلود بلوتان: صحيح لدينا من الصّينيّين أكثر مّما لدينا من العرب. ربّما هناك جملة من الأسباب التي أجهلها. ولكن منذ أن تولّيت إدارة المعهد لاحظت أن هناك قارّة غائبة هي إفريقيا. إذاً، هدفي هو أن أفتح هذا المعهد للعالم بأسره، من ثَمَّ لإفريقيا، وللعالم العربي. ولهذا السّبب فأنا بصدد التّحوّل إلى طرف متميّز في منطقة البروفانس والكوت دازور، مّما سيتيح لي -كمؤسّسة طبعاً- المشاركة في النشاط الثقافي للمنطقة من ثَمَّ أشارك في سياساتها الخارجيّة المنفتحة على المتوسّط. أستطيع أن أحدّثك مطوّلاً عن طموحاتنا، ورغائبنا في التّواصل مع العالم الخارجي، ولكن حتّى الآن فإنّ المتيسِّر لدينا هو استقبال مترجمين من بلدان المجموعة الأوروبيّة. صحيح لقد تطوَّر عمل المعهد في السنوات العشر الأخيرة، وتركّز كمؤسّسة، ودوري اليوم هومنح مزيد من الانفتاح للمعهد، إذا لم يستقبل المعهد المترجمين من أصقاع الدّنيا فلا مبرِّر لوجوده.

دومينيك شوفالييه

من مدينة الحجر إلى مدينة البشر

لأن حياة المدينة هي حياة مجتمع أغسطينوس

إذا كانت الطبيعة هي البرّيّة، هي السهول والوهاد والمرتفعات والفيافي، أي إذا كانت الطبيعة هي ذلك المجال الغفل من أي ضبط وتحديد، مجال غير مرتَّب وغير مُعَقْلَن فإنّ المدينة هي المجال الذي رتّبه وهيّأه الإنسان ليكون سكنه: هي الفضاء المخطّط والمصمَّم حسب تنظيم محكم. باختصار المدينة هي انعكاس التّاريخ على الجغرافيا، بكلّ ما في التّاريخ من زخم وتناقض. فسكن الإنسان يعكس بوفاء حقيقة الإنسان، يعكس حاجاته الاجتماعيّة والثّقافيّة والتّاريخية. فالكشف إذاً عن حقيقة المدينة هوكشف عن الدّينامية الكامنة وراء البنى الحجرية الماثلة؛ ودور علماء المدن هو بحث ودراسة تلك الدّينامية الثّقافيّة الكامنة في الذهنية التي صدرت عنها تلك الصروح الماثلة للعيان. من هنا جاء اهتمام الأستاذ الباحث دومينيك شوفالييه بالمدينة العربيّة، فهي دربه المَلَكيّة لفهم الحضارة العربيّة، ومحاولتة لتقصّي بنيتها في مختلف عصورها... ودومينيك شوفالييه مستشرق فرنسي له بحوث جادّة حول إشكالية المدينة العربيّة وتاريخها.

هنا حوار معه حول هويّة المدينة العربيّة.

س **المدينة العربيّة، المدينة الإسلامية، المدينة الشّرقية، كثيراً ما تتبادل هذه التسميات الثلاث الدلالة والرّمز في أعمال الدارسين، فهل هناك مجال دلاليّ محدّد يمنح المدينة العربيّة هويّتها وتميّزها؟ وما ملامح هذه الهويّة؟**

- دومينيك شوفالييه: للعالم العربي هويّته. كان النّمط الوجودي العربي متجانساً في كامل المنطقة، وذلك قبل مجيء الاستعمار، وقد أنتجت الحضارة العربيّة مدينتها الخاصّة. كانت هناك مدن قديمة في هذه الأرض. ولمّا جاء الإسلام تحوّرت هذه المدن، وتطوّرت في إطار الثّقافة الإسلامية، وفي إطار الوجود المميّز للإسلام. مثلاً مجموعة هذه البيوت التي تراها أمامك في هذه الصّورة (أشار إلى صورة على غلاف كتاب بين يديه أصدره مركز البحوث الوطني الفرنسي ثم تابع: هذه الصورة تمثّل تخطيطاً لحي عربيّ نموذجي من مدينة تونس، وقد اتخذناه مثالاً وأنموذجاً لأنّه يشكّل بنية متكرّرة في أغلب المدن العربيّة، تعطي هذه المدن هويّتها، وللمصطلح شرعيّته أي مصطلح المدينة العربيّة. هذه البنية تتمثَّل في مجموعة من البيوت التي يتوسَّطها بيت السّيد المتنفِّذ الغني، وتحيطها بيوت الفقراء في الأطراف. وكلّ بيت من هذه البيوت هو عبارة عن وحدة منغلقة على نفسها، وتحاذيها وحدة أخرى. والمسجد الجامع في المدينة العربيّة هو عبارة عن مجال، عن فضاء اجتماعي ولكنّه هو أيضاً مغلق بدوره، المدينة على صورة الحضارة التي أوجدتها الذهنيّة المسيحيّة هي أيضاً أفرزت مدينتها الخاصّة، بالنسبة إلى المدينة العربيّة، نجد أنفسنا إزاء بنية حَدَّدها المنغلق. وهذه البنية هي انعكاس واستجابة للتّوحيد الإسلامي، للقيم التّوحيديّة الإسلاميّة المتعالية.

الإسلام أنجز المسجد الجامع. الجامع هوإضافة إسلاميّة محضة. أما نموذج البيت في المدن الإسلاميّة فهو نفسه الذي كان قائماً في الحضارات السّابقة على الإسلام، وقد اختفى هذا البيت نهائيّاً من أوروبّا، واستمرّ قائماً في العالم العربي، بيد أنّه دخلت على هذا البيت تحويرات عدّة. لقد تغيّر هذا البيت وتطوّر في إطار الحضارة الإسلاميّة التي سمحت للشخصيّة العربيّة أن تتفتّح وتستمرّ.

س **نلاحظ اليوم وجود قطيعة في المدن العربيّة بين المجال المديني التّقليدي وحركة المجتمع التّاريخية داخل هذا المجال مما يهدِّد المدينة التّقليدية. فما الحلّ الذي تراه للمحافظة على هذه المدن التّقليديّة وصيانتها؟**

- دومينيك شوفالييه: هذا سؤال صعب. المجال العمراني أو المديني لا يحدّ نشاط النّاس وحركتهم. لقد درسنا على سبيل المثال كيفيّة تطوُّر العمارة ذاتياً، حسب ضروراتها، وإننا لنلاحظ في العالم العربي وجود هويّة معماريّة كما هو الشأن في كلّ حضارة. إنّها تعيش هويّتها التي أفرزها تاريخها؛ وعندما يدرس الإنسان المعمار الماضي فليست المدينة القديمة فقط هي التي تواجه الدّارس، وإنّما الثّقافة برمّتها، والتي تأتي من الماضي، هي التي تواجهه. كلّ مدينة / متحف هي مهدّدة على وجه الإطلاق؛ فهذه المدينة القديمة إمّا أن تتحوّل إلى متحف، أي تموت، وتخرب أو تتأقلم مع التحوّلات المجتمعيّة، وتستمر في الحياة. يقول أحد الباحثين الأميركان متحدّثاً عن معضلة المدن التّاريخية واستمراريّتها: من الممكن أن تغير المدينة وظيفتها وتحافظ على هويّتها.

إن مُشكل المحافظة على التّراث المعماري، على الماضي موجود، ولكن يجب ألاّ نغالط أنفسنا، إذ لا تعيش المدن إلاّ بحياة سكّانها المتجدّدة؛ وأجمل طريقة لصيانة المدن التّاريخية تتمثل في أن تحتضن هذه المدن سكّانها، وأن تعيّشهم، أي هناك تاريخ وتحوّل متعايشان.

س **ألا نستطيع أن نقول في حالة مدننا العربيّة أنّها تعيش التّاريخ والانفصال، فالقطيعة حادّة بين الاستمرار والتّحوّل. والعمران الجديد يشكّل قطيعة وتدميراً ممنهجاً لهويّة هذه المدن؛ نحن نرى عمارة وعمرانا هجينين، وبلا مقاييس،**

وبلا مبالاة بأيّة هويّة عمرانية، وأمثلة ذلك كثيرة:أحياء تونس الجديدة، القاهرة، جبهة الإسكندريّة البحرية، مدينة لجزائر التي تُعَدّ كارثة عمرانيّة؟

- دومينيك شوفالييه: التّحوّل لا يعني التّمغرب، أو التّغريب. كنّا نحن -الغربيين- في القرن التاسع عشر نعتقد أنّه لا يوجد أنموذج تاريخي غير نمط الحياة الغربيّة؛ صحيح أن التّقنيّين اليوم يعتقدون أن الحضارة الغربيّة حضارة عالميةّ/ كوكبيّة؛ أنا لا أعتقد أنّ الحداثة والتّصنيع يؤسّسان الوحدة والتجانس. لا، في الحداثة كلٌّ يحقّق أصالته، والسّؤال هو: كيف يستوعب أيّ شعب له تراث عريق هذه الحداثة؟ استيعاب الحداثة يتمّ من خلال الهويّة، أي من خلال الخصائص الذّاتية لهذا الشّعب.

س إذاً، كيف ترى مُشكل التحديث؟ فكثيراً ما ووجه هنا بشكل مبسَّط، يتمثّل في القول التالي: ما علينا سوى أن ننقل مباشرة النموذج الغربي، كمرجع وحيد ومقدّس. هكذا فعل مصطفى كمال أتاتورك، وهكذا فعل بورقيبة من بعده بنصف قرن: النقل على ورق الكربون؟

- دومينيك شوفالييه: الحداثة مُشكل حضاري عربي إسلامي، فبعد مواجهة المستعمر ورفضه طرح مُشكل التحديث على هذه البلدان وذلك بعد الاستقلال مباشرة؛ واليوم نشهد في كثير من البلاد الإسلامية تحوّلاً مع محافظة على الهويّة، خاصّة في مستويات الثّقافة الاجتماعيّة والحضاريّة. التحوّل الحضاري نحو الحداثة لا يعني النقل عن الغرب كما في التجارب التي ذكرتها، وإنّما يعني إبداع وتنويع هذه الحداثة، التي هي حركة عالميّة؛ ويجب ألا تتمّ عمليّة التّحديث على حساب هويّة المنطقة.

س **ما هذا الكتاب الجماعي الذي أشرفت أنت على البحوث المنشورة فيه، وقدت الفريق الذي أنجزه؟**

- دومينيك شوفالييه: هوعبارة عن مجموعة من البحوث والدراسات حول المدينة العربيّة: بحوث جغرافية وهندسية واجتماعيّة سوسيولوجية وتاريخية وعمرانية واقتصادية. وقد أفضت هذه الدراسات التي تناولت المدينة العربيّة من جميع جوانبها إلى تساؤلات أثرت رؤيتنا إلى المدينة وأوضحت المُشكلية؛ ومن خلالها تعرفنا إلى موقع المدينة في الحضارة العربيّة الإسلامية.

س **بعد اشتغالك لسنوات ودراستك للمدينة العربيّة. أيّ موقع تجد نفسك فيه اليوم؟ كيف تجد هذه المدينة؟ أيّة صورة لديك عنها؟**

- دومينيك شوفالييه: هذا سؤال واسع، إنّ أهمّ مايواجهني بعد سنوات طويلة من البحث حول المدينة العربيّة هو هذا الثراء وهذا التعقيد لهذا المُشكل العميق. وإنّي لأعمل على كشف البنية العميقة التي تحكم ظهور ونموّ المدينة العربيّة؛ لقد كتبت كثيراً عن المدينة العربيّة، كما كتبت عن مجتمع لبنان، واشتغلت مع جاك بيرك على الوثائق العربيّة.



الحوارات المترجمة

سان جون بيرس

السمكة الغامضة في الحوض المظلم

عن غير قصد، تمّ هذا اللقاء النادر، بل اليتيم، مع الشاعر الفرنسي سان جون بيرس في نيويورك. القصة أن الشاعر اليوناني جورج سيفريس صادف بيرس في أحد الفنادق، وسجّل ما دار بينهما من حديث مرسل. ولم يكن يدري بيرس أن كلامه سَيُدَوَّن.

نقل هذا النّصّ صديقهما المشترك الشاعر الروماني الفرنسي لوران غسبار من اليونانية إلى الفرنسية. كان بيرس قد دأب ومن البداية أن يتخفّى، أن يعيش على هامش الحياة الأدبية متوحّداً منعزلاً، بعيداً عن الأضواء، يرفض إعطاء حوارات أو التحدّث إلى الصحافة؛ هو الدبلوماسي الذي عرف أقطاب العالم قبل وفي أثناء الحرب العالميّة الثانية التي لعب -في أحلك لحظاتها- دور المفاوض، فقد ركب طائرة مروحية، وذهب ليفاوض هتلر. لذلك لا نعجب أن كثيراً من الفرنسيين لم يعرفوا بوجوده كشاعر إلاّ بعد أن نال جائزة نوبل للآداب سنة 1975... كما أنك لا تجد في النّصف الأول من القرن الماضي قصائد بيرس في الكتب الفرنسيّة المقرَّرة في المدارس؛ فقد احتلّ المشهد الأدبي في فرنسا في تلك الحقبة شعراء أقل درجة منه من سرياليين وشيوعيين. في اللحظة نفسها التي كان فيها سان جون بيرس شاعر شعراء أوروبا الكبار منذ أن أصدر قصيدته العتيدة (آناباز) آخر العشرينيات، التي احتفى بها ت س إليوت، وترجمها إلى الإنجليزية، وكذلك غودفريد بان إلى الألمانية، وأوجينو

مونتالي، كما نقلت أشعاره – قبل أن تتحوّل الترجمة إلى عمل تقني كما هو الحال اليوم- إلى الروسية والفنلنديّة، والإيطالية، والاسبانية، والسويدية...

من هنا تأتي قيمة هذا الحوار؛ إنّه الوثيقة الشفويّة الوحيدة في حياة بيرس إضافة إلى أنّه تمّ بين شاعرين كلاهما يحمل جائزة نوبل.

جورج سيفيريس_نيويورك الأحد 27/ 1/1957

واشنطن، مدينة كأنّها نسخة بالكربون لتصميم ضاع أصله؛ فأنت لديك إحساس من يتصفَّح كرّاس تمارين في فنّ العمارة لطالب متقن في عمله، وأنّ السّأم الذي يخيِّم على هذه المدينة لا بُدّ مذكّرك بالسأم الذي يخيم على ضريح، تلك الصُّروح ذات العمارة القديمة، الخالية من النوافذ، ضريح ضخم ينتظر جنازة أحد الأثرياء.

يوم الأربعاء الواقع في 23 من الشهر، كان ما يزال أمامنا عشرة أيام هنا في واشنطن؛ فقد وصلنا في المساء. بقينا بعض الوقت في فندق فيرفاكس تحيط بنا رسوم مدهشة موضوعة بأسلوب مغالطة النظر tremp-l'oeil ثم في بيت... حيث التقيت سان جون بيرس وعدد قليل من الناس حسب الرغبة التي عبرت عنها في رحلتي السابقة، وهكذا تمكّنت خارج أوقات الغداء من الدردشة معه دون أن يزعجنا أحد.

وأنا ماض لأعلّق معطفي لمحته جالساً على أريكة قرب المدفأة. لم أنتظر أن يقدّموه لي، مددت له يدي مصافحاً كما لو أنّي أعرفه منذ سنين: على كلّ، فأَنا أعرف أعماله منذ العام1931...

... جلست بجانبه. قلت له. إنّ أوّل شيء قرأته له هو قصيدة (آناباز)

في ترجمة ت.س. إليوت الصّادرة عن دار فابر آند فابر. لم يتحدّث عن إليوت بكثير من الحرارة، كما قد ننتظر. قال: كان يرسل لي تيليغرافات يسألني إيضاح بعض النّقاط... بعدها حاول بيرس أن يشرح الفروق بين الشّعر الإنجليزي والشّعر الفرنسي قال: لغتهم من الغناء ومن الشاعريّة لدرجة أنّه ليس لديهم أيّ تعقيد – وربّك يعلم كم الشاعر في حاجة إلى ذلك – فهم يكتبون شعراً بلا أهميّة، في حين تجد الفرنسيين مع هذه اللغة التي هي لسانهم مرغمين على إعادة خلق الشيء، ومن ثمة يصير بإمكانهم كتابة الشعر..

وأنا لست متأكّداً من أنّ الأشياء بهذا الشكل على وجه العموم؛ بيد أنّ كلمات بيرس كشفت لي أسلوب عمله هو.

أحياناً، يردّد: صديقي فاليري ؛ كان يحبّ بول كلوديل. وعندما همّ بإرسال بول كلوديل سفيراً إلى واشنطن، قال له أرستيد بريان وزير الخاريجية: ولكنّه شاعر،«وردّ ليجي» أجل، ولأنّه شاعر فإنّه سيضطلع بعمله مثل كبار رجال الإدارة في القرن الثامن عشر. وأعتقد أيضاً أن الشاعر الحقيقي هو ذاك الذي يستطيع أن يفرّق بين الشّعر ووظيفته العمليّة. الآخرون يتيهون في تعقيدات عاطفيّة، هي أحياناً ذات نتائج جدّ كارثيّة.

رفض النّشر طيلة عمله في الوظيفة؛ وقد نشروا قصيدته (آناباز) في المجلة الفرنسية الجديدة

دون علمه، وضعوه أمام الأمر المقضيّ، وقد أطلعه جاك ريفير على المجلة بعد سحب تجارب الطّبع قائلاً له: ستكون كارثة لو تسحب نصّك؛ وهكذا، وفي تلك الأثناء عثر على لقب سان جون بيرس. سألته إن كان قد دار في خلده اسم الشاعر الرّوماني بيرس. لا أبداً، أجابني مشدِّداً على

جرس الاسم حتّى أنّه ظلّ لفترة يعتقد أن الاسم يكتب بسين مضاعفة. كان أريستيد بريان يعابثه، فيدعوه بالشاعر الدادائي، كما كانوا يقولون في ذلك الوقت، لاحظ هو، فكان يجيبه: ولكن هذه مهزلة. قال أيضاً إن الألمان عندما دخلوا باريس أخذوا من شقّته حقيبة تكتظّ بالمخطوطات. ولم يوفَّق أبداً في العثور عليها بعد الحرب.. كان في داخلها أشياء كثيرة. قال، وفيها أيضاً مسرحيّة.

قال أيضاً: «كل الكلمات التي أستعملها تجدها في قاموس لاروس الصّغير».

وأنا أثبت هذا مع شيء من الاحتراز، وأعتقد أن مفردات بيرس ليست كلها في القاموس، على الأقل حسب ما أتذكّره.

قرأ كثيراً للكتاب اللاتين: «إنهم ليسوا مهمين بالنسبة لي ككتّاب، بَيْدَ أنّهم آباء لغتي». فيرجيل لا يمثِّل له شيئاً، لكنّ لغته شيء آخر كما لاحظ. ألحّ كثيراً على اللغة. بالنسبة للتراث اليوناني الفلاسفة قبل السقراطيين هم الذين يعنون له شيئاً (منوِّهاً بذلك). من هذا الموضوع انتقل إلى عصر الإسكندرية الزّاهر. لم يكن لنا متّسع من الوقت للدخول في التفاصيل. لدى هوميروس أحبّ الإلياذة لا الأوديسة (منوِّهاً من جديد) طبعاً أحبّ إسخيلوس، ثم انطلق في خطاب غنائي حول الشاعر بندار. كل تلك القصص التي كتبها بندار حسب الطلب لا تهمّني، قال. أمّا اللغة،آه تلك اللغة وذاك الإيقاع ! كان يتحدَّث بحماسة. قال إن له فهماً خاصاً لأوزان بندار الشّعرية. لقد أهدوه ذات مرة أعمال بندار في طبعة أكسفورد وعليها تعاليق أستاذ إنجليزي كانت له رؤى سان جون بيرس نفسها: «إنّه كتاب يساوي ثروة، صدر في السنة التي وقعت فيها معركة والترلو» وقد أهدى هو بدوره هذا الكتاب إلى بول كلوديل معتقداً

أنّه يعرف اللغة اليونانية لأنّه كان في ذلك الوقت قد ترجم أسخيلوس، وأفهمه كلوديل أنّ اليونانية لم تعد تعنيه، وأنه اعتمد ترجمة حرفية لعمله. وضاع الكتاب. ملاحظة حول مزاجه (كان بيرس عندما يبدأ بالحديث عن اللّغة يقوم بحركة باليد وكأنه يحاول لمس جذور غائرة، فمه سريع الحركة، ويُخيّل إليّ أنه يتكلّم دون أن يصغي دائماً إلى أجوبة محدّثه؛ قد تكون هذه وسيلته لحماية نفسه.إنه يترك نفسه تنطلق مع كلامه المتدفّق وهو لا يتخيّر كلماته.).

كان تقريباً هو الوحيد الذي يتكلَّم على المائدة: تحدّث عن القادة الدكتاتوريين الذين عرفهم بين الحربين عندما كان يدير سياسة فرنسا الخارجية. لقد عرفهم كلّهم. قال: فرانكو بسحنته الرهبانية، وموسليني... وهتلر... عن موسليني قال: «كان يحرسه شرطيان في أثناء السباحة» وحول هتلر قال: «كان لديه ازدواج شخصية، عندما يصطدم بأيّة معارضة تظهر الشخصية الأخرى، فكانت نظرته وكذلك تعبيرات وجهه تتغيَّر، ويبرز الشخص المريض بالصّرع.. حينئذ يصير من المستحيل إيقافه، ولا بدّ من تركه يتكلَّم» تحدّث باستفاضة أكبر عن ستالين الذي عرفه عن قرب عندما كان يتفاوض حول اتفاقيات موسكو قال إنه ذات مساء وعلى العشاء فاجأه ستالين وهو يملأ كأسه بالماء عوضاً عن الفودكا؛ وقد كان يحاوره بواسطة مترجم لاحظ له ذلك، فأجابه بيرس: أفعل مثل الرفيق ستالين، ولكن لا أحد جَرُؤ على ترجمة جوابه. فألحّ ليجيء، وفي النهاية قرروا نقل كلامه إلى ستالين وسط صمت جليدي. لحظتها قام ستالين ودار بالمائدة إلى أن وصل إلى بيرس وعانقه».

روى أيضاً قصّة إحدى زياراته لمتحف موسكو. كان يدري أنّه مراقب، لم يتوقّف أمام أيّ شيء سوى -في النهاية- أمام حصان محنّط، حصان سهوب، حصان لأحد الغزاة الآسيويين، - هنا، يتأنّق بيرس في الوصف،

ونحسّ بمحبّته للخيول- قال: أنا -الذي ذرع آسيا فوق صهوة جواد- لم يكن في استطاعتي سوى أن أتوقّف أمام هذا الحصان، كان مسرجاً بشكل بدائي، جلد مطروح فوق ظهره، ورُكب مصنوعة من سيور، ولجامه عبارة عن رباط معقود، وفي إحدى قوائمه الأماميتين خلخال من الحجارة الكريمة - هنا وصف دقيق للخلخال- ومن الغداة سأله ستالين: لماذا لم تتوقّف في المتحف أمام أيّ من المعروضات سوى الحصان؟ كنت أدرك -قال بيرس- أنك ستعلم بما فعلت. نظر إليه ستالين بمكر ثمّ أردف: آه أدري، لقد توقَّفت من أجل الخلخال.

روى أيضاً قصّة أحد أخواله الأميرال بوتييه الذي قاد أسطول الحلفاء في جزيرة كريت فيما أظنّ(؟) قال: كان لديه وشم فاحش على ظاهر يده، آثار خدمة عسكرية في تونكان بالفيتنام. وفي أحد الأيام مرّت قذيفة كادت تلامس أنفه وكان ردّ فعله أن صاح: اللّعنة، ومن يومها تملّكته هذه الكلمة، وصار يردّدها كلّ خمس دقائق. لم يكن ليستطيع لجم نفسه. وهو يمزح قصّ عليّ الظروف التي أحاطت بمناسبة خطوبة خالته وتقديمها للبلاط الإنجليزي... يستهويه أهل الإسكندرية لأنّه يهتم بهذا التمازج بين آسية والغرب، وأنا لدي انطباع كما لو أن آسية هي بيته. نحسّ بذلك وعندما صار الحديث أكثر بساطة. قال لي وهو يبتسم: قرأت كتاباً لمؤلفة كمبوديّة عن كليوباترا! منحني الانطباع بأن لديه نفور من كل ما هو كلاسيكي وأثيني.

لديكم روح أثيني. قال لي كما لو كان يتحدّث عن شيء غريب عنه. ولكن قلت لدينا أيضاً الشرق في اليونان، علينا ألاّ ننسى بيزنطة. تمعّن فيّ مليّا كما لو أني ذكّرته بشيء نَسِيَه، حدّثته عن مدينة سلوقية على نهر دجلة مغاني غير بعيدة عن مدينة تيسفون القديمة، سلمان بك، وختمت كلامي بأن قلت: لم يعد هناك شيء الآن، وكرّر هو: لم يعد هناك شيء.

أجل، كما لو أنّ هذا اللاّشيء نفسه هو شيء يحسّ به بعيداً في أعماقه. نعم، آسية تبهره. هل هي الأفكار الآسيوية التي تبهره؟ وإذ أستعيد نصوصه، لا أستطيع أن أجزم بذلك، يهيّأ إليّ أن المساحات الفضائيّة هي التي تشدّه إلى آسيا. أكاد أكتب خُواء آسيا.

لا أتمثّله حاجّاً يزور المعابد التبتيّة أو الهنديّة بل فارساً يجول في السّهوب الآسيويّة. وهكذا فإنّ الاهتمام الذي أولاه لمدينة سلوقيّة على دجلة ليس فقط بسبب أنها البوتقة الكبرى التي انصهر فيها الغرب بالشرق. (ذكرت له هنري سيريغ الذي يعرفه) وإنّما لأنّه لم يعد هناك شيء، ذاك اللاّشيء الذي ظلّ يردّده.

تكلَّمنا أيضاً طويلاً بعد الغداء. سألته عن حياته هنا. كنت أعتقد أنّه كان -ولمدّة سنوات- أكبر مستشار للسياسة الخارجيّة الفرنسيّة. هو الآن يتحمّل -بنبل- متاعب حياته الحالية، لا يشتكي. تكلّم بتعاطف حارّ عن المؤسَّسة هنا، التي منحته معاشاً عبر عضويّتها. أمّا مرتَّبه التقاعدي فقد تركه لأقاربه في فرنسا (أخته فيما أعتقد). تبدو على بيرس مظاهر التّرف الاجتماعي لدبلوماسي عريق، في فرنسا أنت تمثّل شيئاً، قال لي، عليّ ألاّ أكون شيئاً.

لديه عزوف عن الحياة الأدبيّة، هنا قال: أستطيع ألاّ أكون شيئاً، وواشنطن ليست مدينة، لكلّ مدينة ملمحها الخاص (ذكر شخصية نسيت اسمها، ربّما بلزاك) ليس لواشنطن شخصيّة. واشنطن نقطة تجريدية في الكون.

مثل مدينة سلوقيّة. لقد استقرّ في هذه النّقطة المجهولة التي تذكّرني بغرفة السيّد تاست.

كان يستشعر انهيار فرنسا، ويكره بول رينو. وعندما حدّثته عن إيماني

بحيويّة الشعب اليوناني رأيته هو أيضاً يفكّر في شعبه كأمل وحيد لبلاده. سألته إن كان يفتقد سماع لغته هنا كما كنت أنا أفتقد ذلك، وهو ألاّ أسمع لغتي خارج الحدود، لا يبدو أنّه محروم من ذلك، أحسست أن هذا يبدو له كرغبة حارقة لنوع آخر من البشر. ذكّرني بمثال خيمينيث وبنبرة من الشفقة المتسامحة: لغتنا نهر. قال بتبرُّم، ولديّ الإحساس بأنّ هذا النهر يمضي ويتركني من خلفه. ذهب خيمينيث لأميركا الجنوبية ليقترب من لغته قدر الإمكان.

بيرس لا يفقه ذلك. ربّما لأنّه يشتغل بعيداً، في جذور أخرى. واللّغة الفرنسية الدارجة ليس في قدرتها أن تقدّم له شيئاً، وربّما لأنّ لغته اكتملت بالمعنيَيْن.

ومع ذلك، فإنّ ما يبعث على الاستغراب هو أن اللّغة هي الشيء الذي يحتفظ به في أعماقه. لنقل إنّه يحسّ بها كما يحسّ رودان بالمادّة التي بين يديه وبالحميّة نفسها، يختبرها بتلمّسها في أعماقه. قال لي إنّه لا يقرأ قصائده، ويرفض أن يصغي قراءتها، لا يريد للصوت الخارجي أن يجئ ويفسد هذه المادة التي صاغها. أصنع البحر... بينما كان يقول هذا الكلام، ويحدثني عن حركة وإيقاع بيته الشعريّ، الذي هو ليس حرّاً بيد أنّه محكم الضّبط ؛ كنت أحسّ إلى أيّة درجة من الممكن أن تتضخّم لديه قوّة اللغة، وأدركت السبب الذي جعل كتاباته الأولى ممتدّة؛ مما اضطره فيما بعد إلى وضع حدود لها، كما شرح لي. من المنطقي أن مزاجاً كمزاجه لا يأبه لترجمات شعره كما أثبت لي.

قبل الإقامة في هذه النّقطة التجريدية في الكون التي هي واشنطن، ورغم ذلك تحسّ بأنّه منفيٌّ داخل هذه النقطة التجريديّة. لم يشح بظهره لفرنسا؛ وهو مازال -وإن كان لا يظهر ذلك- يقيم وزناً لما يقال عنه

هناك؛ وإذ قلت له إنّني لم أصادف أن قرأت نقداً جيّداً لشعره بيد أنّي قد لا أكون على اطّلاع كافٍ، استشهد ببعض من كتب عنه. كان لبيرس اعتزاز بقيمته الشخصيّة: سيفهمونني بعد ثلاثين سنة، وليس من السّهل سحبي من الحياة الأدبيّة.

سألته أيضاً -لأنّ هذا يهمّني-، إن كان قد ضايقه ذاك التّحوّل من النشاط البالغ إلى حياة العزلة. فقال: يجب السّيطرة على الوضع على المرء. ألاّ يكون مثل القبطان في الباخرة Typhon (هنا تكلّم عن جوزيف كونراد بكثير من التّعاطف) الذي وجد نفسه وبعد سيطرته على العاصفة ضائعاً بالكامل.

نهضنا للمغادرة... سألته، ونحن نرتدي مطعفَيْنا: هل تحبّ الحجارة؟ تعال تفرّج على حجارتنا لا على رخامنا، وكما بدا لي تصوّرت أنّه من الممكن أن ينجذب إلى الحجارة.

الليل في واشنطن ليل مقفر لا هويّة له. وفي السيّارة ظللنا نروي النّكات للسيّدتين المتقدِّمتين في السنّ اللّتين تصاحباننا.

عبرنا شارعاً مقفراً تماماً؛ كانت أضواء السيّارة تصطدم بالأشجار.

لم ننبس على امتداد السّهرة بكلمة في السياسة؛ حتّى إنّي لم أُشِر إلى المشكل القبرصي، إلا أنّه قال -ونحن نقترب من بيته وكما لو أنّ لقاءنا أيقظ فينا عاداتنا المهنيّة- وهو شبه يائس: ولكن، هل تنتظرون شيئاً من هذا السيّد دالاس؟

توقّفت بنا السيّارة أمام بناية زرقاء داكنة يضيئها نور لبنيّ؛ سألته: أتقيم في هذا البيت الأزرق؟ أجاب بنبرة قاطعة: نعم، أسكن هنا، كما لو أنّه شعر بانحراف مزاجي، وهو يتهيّأ للنزول من السيارة قال لي: إذا ما مررت

بواشنطن، اتصل بي وسنتغدّى سويّاً.

اختفى داخل تلك البناية مثل سمكة تنسحب داخل حوضها.

نيويورك الأحد 27 جانڤيي-كانون الثاني 1957

هرمن هيدغير

عن كرة القدم والميتافيزيكا

هرمن هيدغير هو الابن الثّاني للفيلسوف الألماني الكبير مارتن هيدغير. عمل هرمن مؤرّخاً في الجيش الألماني، وذلك بعدما حصل على شهادة الدكتوراه في التّاريخ برسالة حول الاشتراكيّين الديموقراطيّين الألمان. هو الذي عهد إليه أبوه مسؤوليّة العناية والإشراف على طبع أعماله الكاملة التي بدأت بالصّدور منذ سنة خمس وسبعين وتسعمئة وألف، والتي تضمّ مئة جزء لم يصدر منها إلى الآن سوى ستّين مجلَّداً من بينها كثير من النّصوص المُهمّة التي لم يسبق نشرها، مثل فينومينولوجيا الحياة الدّينيّة»، و«درس حول نيتشه».

وفي هذا الحوار المفرد الذي أدلى به هرمن للصّحافة الإيطاليّة، ونقلته (ماغازين ليتيرير) الفرنسيّة نكتشف الجانب الحميمي والدافىء في حياة هيدغير آخر الفلاسفة الكلاسيكيين الألمان، والذي يبدو في نصوصه منغلقاً وجهماً وعصيّاً على الفهم.

س **هرمن هيدغير، ما أقدم ذكرى ما تزال تحتفظ بها عن أبيك؟**

- هرمن هيدغير: إنّها ذكرى أخي وأنا، صغيرين عندما كنا نلتقي بأبينا على طاولة الغداء أو العشاء. ولأنّه كان مشغولاً بالدّرس وبالتّفكير فقد كانت أوقات الأكل هي اللّحظات الوحيدة المتاحة لنا لرؤيته، والذكرى

التي أحتفظ بها عنه أنّه كان إنساناً بشوشاً وعطوفاً، بخلاف الصّورة المتعارَف عليها عن الفيلسوف.

س عن أيّ المواضيع كنتم تتحدَّثون على المائدة؟

- هرمن هيدغير: أكيد لم نكن نتكلّم في الفلسفة. كنا نحادثه كما نحادث بقيّة أفراد العائلة. كان يهتمّ بكرة القدم وبالّتزلج وبكلّ النشاطات التي نقوم بها مع رفاق صبانا؛ ولكن -وبالتّأكيد- لم يمنعني هذا من أن تكون لي معه حوارات فلسفية فيما بعد.

س متى -بالضبط- كانت لكم هذه الحوارات؟

- هرمن هيدغير: منذ ماقبل الحرب، إذ بدأت أحضر بعض دروسه في الجامعة، وفي أثناء المعارك جرحت على الجبهة الروسية فأرسلت إلى النقاهة في ألمانيا. وفي تلك الفترة حضرت بانتظام تقريباً كلّ النّدوات التي عقدها والدي حول نيتشه. كلّ هذا كان في سَنَتَيْ 1938 و1939 ثم في 1942 و1943.

س أيّ تأثير كانت تحدثه كلماته في الطلبة؟

- هرمن هيدغير: الغريب أوّلاً، أنّنا كنّا نفهم كلّ ما يقول. كانت له طريقة بيداغوجية ماهرة جدّاً في معالجة المواضيع، وكان تأثيره حقيقة مدهشاً جدّاً، بالمقارنة بالصّعوبات التي كانت تعترضنا في أثناء قراءة كتاباته. أعتقد أنّه كان مدرِّساً رائعاً.

س الحقيقة أن كتابات بعض تلاميذه مثل لوفيت وغادامر، وحنا أرنت تمنحنا الإحساس بأنّه كان يمتلك كاريزما كبيرة وحول هذه النقطة، فإنّ مايثير فضولنا هو أنك كنت

تختلف على دروس والدك، بيد أنّك، وفي الآن نفسه، كانت اهتماماتك تقع خارج الحقل الفلسفي، ونراك تتّجه لأن تصير مؤرِّخاً. لماذا هذا الخيار؟

- هرمن هيدغير: كان من الصّعب، فيما أعتقد، منافسة رجل في حجم أبي في الحقل الفلسفي؛ ستكون المنافسة بالنسبة إلينا ساحقة.

س **أجدك تَتَكلّم بصيغة الجمع.**

- هرمن هيدغير: لأنّ كلامي يتضمّن الحديث عن أخي يورغ، والذي اختار من ناحيته دراسة الهندسة.

س **وكيف كان ردّ فعل أبيك إزاء هذا الاختيار؟**

- هرمن هيدغير: لقد ترك لنا حرّيّة الاختيار؛ ثم إنّه كان يهتمّ بدروسنا: بالقضايا التّقنية، فيما يتعلّق بأخي، وبالمشاكل التي تثيرها الجنديّة بالنّسبة لي. لم يكن والدي يعيش منغلقاً داخل أفكاره الفلسفية. لقد عمد باستمرار إلى إقحام العالم في بنائه الفلسفي؛ مثلاً: من خلال حواراته المطوَّلة مع الفلاحين أفاد بمحفِّزات أساسية لفكره.

س **لقد أشرت فيما سبق ومن بعيد إلى حقبة الحرب التي انتهت بسقوط ألمانيا، كانت تلك الفترة بالنسبة إلى أبيك المُتَّهم بالتعاطف مع النّازيين، بداية لأوقات عصيبة جدّاً. كانت هناك فصول درامية جدّاً مثل تلك المحاولة لمصادرة مكتبته. وكان تدخُّل كارل ياسبرز هو الوحيد الذي منع هذا الإجراء. ماذا بقي لك في الذاكرة من هذه الحقبة الأليمة جدّاً؟**

- هرمن هيدغير: عن هذه المرحلة لا أستطيع أن أقول سوى أشياء قليلة: بعد الحرب ظللت أسيراً في روسيا مدة سنتين ونصف تقريباً. أعرف أن أبي التجأ مدة أشهر إلى الشاليه (بيت هيدغير الريفي، والمتماهي مع كتابته) لأن بيت فرايبورغ كانت قد صادرته قوات الاحتلال الفرنسي.

س **يقول أبوك إنّهم سحبوا منه رخصة العمل بما أن مكتبته لم تعد تحت تصرُّفه.**

- هرمن هيدغير: فيما يتعلَّق بمكتبته، وقع هناك جدل حاد، كانت ستُنقل إلى مدينة مايونس لتكون نواة جامعة، كان الفرنسيون ينوون تأسيسها هناك. ولكن، أمكن تجنُّب ذلك.

س **كما نستنتج من مراسلاته، فقد عانى هيدغير خيبة أمل كبيرة في أن يرى كارل ياسبرز لا يقف فوراً إلى جانبه؟**

- هرمن هيدغير: لم أكن حاضراً أنذاك. أيضاً ليس بإمكاني أن أقدِّم شهادة عن هذه الفترة. وأظن أن أبي أصيب بخيبة من جراء ذاك التقرير الأوّل والسلبي جدّاً، الذي كتبه كارل ياسبرز لقيادة الحلفاء. وعلى كلّ حال، فإنّ هذا التقرير لم يطلعوه عليه كاملاً.

س **تريد أن تقول، من خلال هذا، إن أباك لم يعلم مطلقاً بالتقرير الذي كتبه حوله كارل ياسبرز؟**

- هرمن هيدغير: قد يكون اطّلع على قسم منه، ولكنّه من المؤكَّد أنّه ليس القسم الذي يتكلّم فيه ياسبرز بصفة سلبية.

س **في النسخة التي بحوزتك من هذا التقرير، هناك فقرات يقول فيها كارل ياسبرز إنّ هيدغير كان مع كارل سميث،**

وإرنست يونغر أحد الوجوه البارزة للنظام النّازي. كيف كانت علاقات أبيك بهاتين الشخصيّتين؟

- هرمن هيدغير: كان هناك اتصال قصير مع كارل سميث سنة ثلاث وثلاثين وتسعمئة وألف، ثم انتهى. أما مع إرنست يونغر فالأمر يختلف. كان أبي قد قرأ مبكِّراً كتابه «الكادح». ومن جملة مافعل جعل منه موضوعاً لأحد ندواته الخاصة. بالإضافة إلى ذلك، هناك في أعماله غير المنشورة، مجموع كتابات حول يونغر، ستنشر في أحد الأيّام.

س **هل تتذكَّر كيف تعارَفَ هيدغير، ويونغر؟**

- هرمن هيدغير: لا، ولكنني أتذكّر زيارة قام بها يونغر إلى بيتنا الريفي في تودناوبرغ. كنت قادماً لتوّي من الأَسْر، وقد قمنا سوياً بجولة. وفجأة التفت إلي يونغر قائلاً: «سيّد هيدغير، ألا ترى أن هذا الموقع من الممكن أن يكون مثالياً لوضع بطاريات ثقيلة كغطاء ضدّ نيران الأعداء؟ كانت فكرة الحرب متسلِّطة عليه».

على عكس ما وقع مع أ بيك، كان الهجوم أقل ضراوة على إرنست يونغر. قالت حنا آرنت في كتابها «زيارة لألمانيا»، إنّه من الأكيد أن كتابات يونغر الأولى مارست بعض التأثير في الأنتلجنسيا النّازية، وباعتبار شخصيته التي كان عليها، لم يكن يستطيع أبداً، وحتّى في بداياته، أن يتحوَّل إلى جزء من النظام النّازي. بل إنّها اعتبرته في عداد أولئك الذين مارسوا المقاومة ضد النّازية.

- هرمن هيدغير: هي مقاومة روحية، أكيد؛ لأنّنا عندما نتحدَّث عن المقاومة الألمانية، يجب أن نفرِّق دائماً بين المقاومة العملية وبين المقاومة الرّوحية المحضة؛ وكمؤرّخ لا بُدّ لي أن أقول إنّ أبي هو أيضاً،

-وبلا أدنى شكّ- واجه النظام بمقاومة روحية. لم تكن مقاومة عمليّة، فطبيعة شخصيته لا توافقها. ولا نعدم لهذا شهوداً في تلك الفترة يثبتون أن هيدغير كان يقول في دروسه وندواته أشياء -حقيقة- خطيرة.

س **تقول إنّ شخصية أبيك لا تسمح له بالانخراط في المقاومة العملية، هل تعني أنّه كان رجلاً مكرِّساً نفسه تماماً للتفكير؟ أم أن هناك مسبِّبات أخرى؟**

- هرمن هيدغير: لم يكن ينزع إلى العمل، وكان يشمئز، في الحقيقة، من كلّ ما هو عمل عام.

س **بماذا تعلّق على الخطاب العتيد الذي ألقاه بمناسبة تعيينه عميداً للجامعة؟**

- هرمن هيدغير: أعتقد أنّهم قلة في ألمانيا أولائك الذين قرأوا هذا الخطاب بكامله. في سنة ثلاث وثمانين وتسعمئة وألف، وفي الذكرى الخمسين لاستيلاء الحزب الاشتراكي النّازي على الحكم، ألقى عمدة فرايبورغ خطاباً في جامعتها، صَرَّح فيه قائلاً: «وهنا ألقى مارتن هيدغير درسه الافتتاحي الشهير الذي مَجَّدَ فيه الحزب الاشترا كي النّازي، وما إن أنهى خطابه حتّى توجَّهتُ إليه، وطرحت عليه السؤال التالي: سيدي العمدة، أجبني صراحة، هل قرأت خطاب هيدغير هذا؟ ورأيت وجهه يحمرّ، لا بد أنّه أقرّ لنفسه بأنّه لا يعرفه».

س **مهما يكن، هناك بعض جمل أوردها هيغو أوت في سيرة هيدغير، وتبدو هذه الجمل متلبّسة بنوع من التّمجيد للنازية.**

- هرمن هيدغير: إنّها جمل غير موجودة في خطاب العمادة. ثم، ومن

ناحية أخرى، هناك أشياء لابدّ من إضافتها لهذه النّصوص، أشياء تصحّح الصّورة التي تقدِّمها لهيدغير. وأقولها بالمناسبة: إنّني أحد القلة التي ما تزال تعيش من بين أولئك الذين شهدوا خطاب العمادة.

س كنت مع ذلك صغيراً جدّاً!

- هرمن هيدغير: كنت في الثّالثة عشرة من عمري، ولم أفهم بطبيعة الحال مضمون المحاضرة، كنت في تلك الفترة عضواً في منظمة شبابيّة، ولم ألبث أن صرت أحد قادتها المتحمّسين. كان ذلك في سنة أربع وثلاثين وتسعمئة وألف. وبداية من تلك اللّحظة، وعلى امتداد سنوات طويلة، كانت لي نقاشات مع والديّ، وكانا يقولان لي: اِسمع أيها الصّغير، إنّ كلّ ماتراه ليس إيجابيّاً كما تعتقد. وأنا أُدين لهما برفضهما دخولي في الحزب النّازي سنة سبع وثلاثين وتسعمئة وألف.

س ما تقييمُك الشّامل لكلّ هذه الأحداث؟

- هرمن هيدغير: حقيقة، إنّ أبي أخطأ سياسيّاً سنة ثلاث وثلاثين وتسعمئة وألف. فذاك أمر لا جدال فيه. وقد اعتقد لمدّة أشهر أنّه يستطيع أن يُصلح الجامعة بمساعدة الإشتراكيّين النّازيين. ولم يكن الوحيد الذي أخطأ: حتّى ياسبرز نفسه الذي أدان أبي فيما بعد، أخطأ هو أيضاً بشكل كبير. قلّةٌ نادرة من النّاس تعرف أن ما كتبه كارل ياسبرز سنة ثلاث وثلاثين وتسعمئة وألف هو تقريباً مطابق لما كان يكتبه أبي في الفترة نفسها.

س مثيرٌ هذا الذي تقوله عن كارل ياسبرز!

- هرمن هيدغير: توجد رسالة له، مؤرّخة في أغسطس سنة خمس وثلاثين وتسعمئة وألف يعبّر فيها عن اتّفاقه الكامل مع خطاب أبي.

وتبدأ هذه الرسالة بهذه الكلمات: «عزيزي هيدغير أهنئك على خطاب تولّي العمادة».

س نحن لا ندري بوجود هذه الرسالة، فهل سبق أن نُشِرت؟

- هرمن هيدغير: أجل، نشرت في مراسلات هيدغير وياسبرز[1]. ومن بين الأشياء الأخرى، ودائماً في سنة ثلاث وثلاثين وتسعمئة وألف، كتب ياسبرز نصّاً حول إصلاح الجامعة، نُشر لاحقاً في مجلّة نمساويّة مجهولة. ونجد في هذا النصّ كلّ الصّياغات التي نعيبها على هيدغير، وبحذافيرها [2].

س أيّام الحكم النّازي هاجم بعض قادة الحزب مثل روزنبيرغ هيدغير. لماذا وقع ذلك في رأيك؟

- هرمن هيدغير: لأنّهم رأوا بوضوح أن تفكيره لا يَمتّ بأيّ صلة لمبادئ القومية الاشتراكية؛ ويتّهمونه أيضاً بصداقاته مع اليهود، إذ كانت له بطبيعة الحال علاقات صداقة مع بعض اليهود.

س أنت تُقرّ أن مُشكل اللاّسامية لدى هيدغير هوموضوع خلاف. كان هوسيرل أحد أساتذة هيدغير، وقد وقع التّأكيد -باستمرار- على اختلافهما الذي كان، كما يُقال، بسبب أنّ هوسيرل يهودي. يتحدّث بعض كُتّاب سيرة هيدغير عن امتعاض زوجة هوسيرل من أبيك لأنّه لم يحضر مأتم أستاذه، بسبب أن هذا الأخير كان يهوديّاً. هل تستطيع أن تقول لنا شيئاً حول هذا الموضوع؟

- هرمن هيدغير: كانت علاقاتنا بعائلة هوسيرل في بداية الثلاثينيّات طيبة جدّاً. أتذكّر جيّداً أنّنا كنا نزورهم باستمرار، وأنّنا كنّا نقضي اللّيل

عندهم، وقد تمّت القطيعة بين هوسيرل وهيدغير بعدما قرأ هوسيرل -بعمق- الوجود والزّمن. حينئذ أدرك أن تلميذه المفضَّل لم يكن وريث فلسفته الفينومينولوجيّة، بل هو فيلسوف اختطّ لنفسه طريقاً مستقلّة تماماً. وقد أصيب -حينئذ- هوسيرل بخيبة أمل شديدة، لدرجة لم يعد فيها الفيلسوفان قادرين على أن يقول أحدهما شيئاً للآخر. وعندما اعتزل هوسيرل التّعليم، ألقى محاضرة في برلين انتقد فيها أبي بشكل حادّ. وكلّ هذا لا علاقة له باللاسامية.

س **ماذا تتذكّر عن المأتم؟**

- هرمن هيدغير: لا أستطيع أن أتذكّر بيقين كامل ما كان يفكّر فيه أبي حول هذا الحادث الأليم. الذي أعرفه هو أنّه كان مريضاً، وأن الطّبيب الذي عاين موت هوسيرل هو الذي أعلن لأبي نبأ وفاته، وهوطريح الفراش من جرّاء الحمّى.

س **لقد تحدثت عن برلين. يقال إن أباك رفض تعيينه في برلين، على الرّغم من أنّها كانت فرصة مُهمّة. لماذا؟**

- هرمن هيدغير: كان ذلك في عام ثلاثين، ويُفسّر رفضه للتعيين – رغم أنّهم عرضوا عليه مكافأة جيدة، بل، ومقرّاً في حدائق قصر بوتسدام - بأنّ برلين لم تكن عالمه، وأنّه لن يظلّ كما هو داخلها. كان أبي يحسّ وهو في منطقة الغابة السّوداء في الجنوب الغربي الألماني، أنّه في بيته، وللأسباب نفسها، وكذلك لأنّه كان يخاف أن يمارس النّازيون رقابة عليه، فقد رفض أيضاً عرضاً للتدريس في ميونخ.

س **كان أبوك كاثوليكياً. يقال إنّه تحوّل إلى اللُّوثرية. من ناحية أخرى نستطيع أن نؤوّل نصوصه كشكل راق للإلحاد.**

وفجأة، في السّنوات الأخيرة من حياته، تعود إليه بإلحاح مُشكلة وجود الله، كما تشهد على ذلك الصيغة الشّهيرة «ليس سوى الله القادر على إنقاذنا». كيف كانت علاقاته بالدّين؟

- هرمن هيدغير: لأن أبي كان ينحدر من عائلة كاثوليكيّة ورعة، فقد تلقّى تكويناً وتربية كاثوليكييْن؛ بيد أنّه اكتشف مبكراً أنّه لا يستطيع أن ينسجم مع عقائد الكنيسة، كان اقتناعاً نضج داخل أعماقه، ولكنّه لم يكن يسمح لنفسه أن يعلنه مباشرة على الملأ، إنّ شاباً في وضعيّته لا يستطيع مواصلة تعليمه إلا بدعم من الكنيسة. وعند ما حصل على التأهيل، بأن صار أستاذاً بجامعة ماربورغ استطاع هيدغير، حقيقة، أن يقول ما يفكِّر فيه؛ بيد أنّني أستطيع أن أؤكد، وبيقين، أنّه لم يكن أبداً ملحداً، وعلى كلّ حال فقد اعتقد دائماً بوجود إله؛ أمّا ما كُتِب عنه فيما بعد، من إنّه ربما صار بروتستنتيّاً، بهذا الشّكل، فهو غير صحيح. لقد انتقد لوثر بعمق.

س **وعلى الرغم من ذلك فقد كتبوا أن هيدغير قد تحوّل إلى البروتستنتية؟**

- هرمن هيدغير: ولأن أمّي كانت تنتمي إلى الكنيسة الإنجيلية – بيد أنها انفصلت عنها فيما بعد - ولأنّنا نحن - الآخرَيْن، ابنيهما - فقد حصل تعميدنا حسب الشعائر الإنجيلية، فقد نسجت أسطورة عن هيدغير المُتحوّل إلى الكنيسة الإنجيلية؛ ولكنّ هذا لم يقع أبداً، ولم ينفصل هيدغير مطلقاً عن جذوره. وعندما وصل إلى سنّ مُتقدّمة، أوصى أن يُدفَن في مسكيرش حسب الشعائر الكاثوليكية. وقد قال لي في هذا الموضوع: «ها هنا وُلِدت، وهكذا جرت العادة أن نموت في المكان

نفسه».

س **ومع ذلك تُقرأ فلسفته كبحث نظريّ كبير في الإلحاد!**

- هرمن هيدغير: كان مبدأ التعالي، وظلّ باستمرار، مرجعاً لفلسفته.

س **هل تعتقد أن هذا المبدأ صار أكثر حضوراً في سنواته الأخيرة؟**

- هرمن هيدغير: لا أعتقد؛ فهذا الاهتمام كان -وباستمرار- حاضراً، بل حتّى عندما كنت يافعاً، تكلّمت مع أبي في المسائل الدّينيّة حول الله وحول الألوهية.

س **لقد تعرَّضت في سياق هذا الحوار إلى أصول هيدغير، ولأنه كان لا يستطيع أن يواصل تعليمه دون المرور بالمدرسة الإكليريكية الكنسية، فإنّنا نستنتج -تبعاً لذلك- أنّه من عائلة متواضعة. كيف كان أبواه، أعني جدّيك؟**

- هرمن هيدغير: حقّاً، كان أهله أناساً فقراء؛ لا أتذكّر أيّ شيء عن جدّي، فقد مات عندما كنت في الرابعة من عمري. أمّا جدّتي فقد بقيت لي منها ذكرى امرأة شديدة الحُنوّ، مُتفتّحة العقل، ومحبوبة من أبنائها.

س **كلّمتَ في بداية هذا الحوار عن أحاديثكم حول المائدة، وأنّ أباك كان يهتمّ بالرّياضة. ها هو جانب من حياته شبه مجهول، فهل تحدّثنا عنه أكثر؟**

- هرمن هيدغير: مَارس أبي الرّياضة كثيراً في شبابه، كان لاعباً في ألعاب القوى، وبخاصّة لعبة الحبال؛ ومارس أيضاً كرة القدم ورياضة الزّوارق، وأحبَّ خاصةـ التزلّج؛ كان يحبّ التفرّج على مباريات الفريق القومي

لكرة القدم، وفي المناسبات المُهمّة كان يذهب لمتابعة المباريات في التلفزيون عند الجيران. لقد كان معجباً جدّاً باللاّعب الألماني بيكنباور.

س **من يدري؟ ربما تابع مباراة ألمانيا - إيطاليا، التي دارت ضمن فاعليات كأس العالم في سنة سبعين وتسعمئة وألف، تلك المباراة التي انتهت بانتصار إيطاليا بنتيجة أربعة أهداف مقابل ثلاثة لألمانيا.**

- هرمن هيدغير: لا أدري، ولكن لو شاهد هذه المباراة فمن المؤكد أنّه لن يكون سعيداً بالنتيجة.

---

(1) يقصد الرسالة رقم 119 من مراسلات مارتن هيدغير وكارل ياسبرز، والمؤرَّخة في 23 أوت-آب 1933. وقد صدرت التّرجمة الفرنسية لهذه الرسالة في مجلّة «ماغازين ليتيرير» الفرنسية بالعدد 326 الصادر في نوفمبر 1994.

(2) نصّ تأمُّلات كارل ياسبرز هذا ظهر في ترجمته الفرنسية تحت عنوان أطروحات تتعلَّق بمسألة تجديد الجامعة في العدد 66 من الكراريس الفلسفية الصادرة عن المركز الوطني للتوثيق البيداغوجي في باريس.

كمال يشار

الدبّ التّركي بأربعين أغنية

آلان بوسكيه شاعر ومترجم ومنظّر أدبي، ورسّام فرنسي، وراصد لتحوّلات النصّ عبر الجغرافيات اللّغوية والبشريّة. عاش في خضم ملحمة نصوص منتصف القرن الأدبيّة. أحبّ سان جون بيرس، وكان من أوائل من قرأه وكتب عنه. سان جون بيرس المنسيّ في حينه «الذي يسموّنه الغامض والذي كان يسكن البرق».

وفي سياق هذا الكشف عن الرّوح الأدبي العالمي الأونيفرسالي التقى بوسكيه الروائي التركي يشار كمال... وكان هذا الحوار:

س **كيف تحدِّد نفسك؟**

- كمال يشار: أنا مثل الدّبّ في موروثنا الشّعبي التركي؛ كان هذا الدّبّ يعرف أربعين أغنية، وكلّ أغنية تتعلّق بتفاحة. وأنا لا أعرف إلاّ أغنية واحدة أغنية تتعلّق بالطبيعة، أوقل بقتل الطّبيعة: إنّها أغنية الإنسان وإطاره المشهدي.

س **ومن أين جئت؟**

- كمال يشار: من تشوكور أوفا في منطقة ميليسا القديمة على منحدر الطوروس. كان أبوايا يتكلّمان الكرديّة، أمّا أنا فقد تعلَّمت التّركيّة. وقريتي نفسها تسمّى غوكسيلي، وتتكلّم اللّغة التركمانيّة. كان أبي فَلّاحاً،

وقد قُتل على مرأى منّي في أحد الجوامع عندما كان عمري أربع سنوات، وقد أفقدتني هذه الصّدمة الكلام لسنوات بعد تلك الحادثة.

س والطّبيعة؟

- كمال يشار: في قريتي حجارة ضخمة، وتوجد خارجها سهول ممتدّة لا تنتهي. وهي -بحسب التقريب- مكان ولادة ديسقوريدوس أكبر علماء النّبات في العصور القديمة. وما تزال هذه القرية أيضاً تحمل ذكرى عالم كبير آخر هو لقمان الحكيم، أحد أطبّاء العصر الوسيط والذي كانت النباتات تكلّمه. فتقول له: أنا أشفي هذا أوذاك من الأمراض. وهكذا ساءل لقمان كلّ النّباتات، الأمر الذي ساعده على شفاء كلّ الأمراض.

وقد أراد أن يمضي أبعد من ذلك، أن يجد بلسماً للموت. فظلّ يسأل -عبثاً- الأزهار ونباتات الدّغل واحدة فواحدة. وفي إحدى المرات كان نائماً تحت شجرة وهو في أرذل العمر، شيخاً هرماً بائساً، وإذا به يفيق من سباته على نبتة تقول له: أنا أشفي من الموت. قطع لقمان الحكيم هذه النّبتة وأسرع بها نحو القرية لينشر خبرها العجيب. ولما كان على أحد الجسور مرّ طائر وأخذ منه العشبة بمنقاره.

بقصص من هذا النوع تغذّيت. وفي السنوات من 1928 إلى 1930 كان الشّعراء الشّعبيّون التركمان ينزلون القرية، ويظلّون فيها ثلاثة أيّام بلياليها ينشدون ملاحمهمّ الحكميّة التي تتشابه مع القصص التي ذكرت. وباتّصالي بهم تعلّمت كتابة أشعاري وإلقاءها.

س والحضارة العصريّة في هذه القرية؟

- كمال يشار: هناك ستّون منزلاً ومخزناً للكبريت. ولكن هذا الشّعب المنتجع استعمل الجرّارات منذ زمن ليس بالقصير. وقد اشتغلت

بقيادتها، وكانت أوّل الأعمال التي امتهنتها. قريتي تتعاطى حياة نقيّة، حياة نموذجيّة أتمنّى لو أعيشها اليوم.

س ما هو جانب الإبداع والتّخييل في أعمالك؟

- كمال يشار: كلّ وجودي مُشكَّل من الخيالي والواقعي، وأحاول أن أكون خلاصتهما.

س هل لفلّاحِي قريتك وجود في أعمالك؟

- كمال يشار: أجل، ولكن في صيغة أخرى. فروايتي «محمد النّحيل» قُرِئت من قِبَل أربعمئة وخمسين ألف شخص، وهودليل على التعاطف. بعد صدور ثلاثيتي: العمود وأرض الحديد، سماء النّحاس، والعشبة التي لاتموت» عدت إلى قريتي والتقيت بطبيب بيطري يبلغ من العمر تسعين عاماً. كنت عرفته في شبابي، وقد قال لي في هذا اللّقاء: أنا أعيش الآن في الجبل. وقد جعل منّي هؤلاء الفلاّحون الذين لا يحتملون نبيّاً سبع مرّات، وأزالوا عنّي النّبوّة سبع مرّات. وهذه إشارة إلى رأس بولس؛ وهو أحد شخصيّاتي الرّوائيّة وهو يرد بكثرة في كتبي. وفي الحقيقة يولد بطلي من حادثة عادية مرّت بي، ولكن بطريقة يؤثّر فيها الواقعي في الخيالي، والخيالي في الواقعي.

س هل تتذكَّر بعض الحوادث؟

- كمال يشار: الحوادث القديمة هي التالية: بين سنتي 1932 و1933 عرفنا جفافاً لم نره من قبل، وكان علينا أن نقنع بالبراعم غذاءً لنا، وقد كان في قريتنا أحد الرعاة فيه شيء من البلاهة. يقال إنّه عندما يغيب عنّا فإنّه يذهب إلى مكة، ويعود في مساء اليوم نفسه، وهكذا، اعتقدوا فيه الولاية، فكانوا يقبّلون يديه. ودام هذا الإجلال سنة ونصف. بعدها ظهر

دراويش آخرون. وفي أحد الأيّام نزلت أمطار غزيرة أعادت إلى المنطقة خصبها، وبدأ الأطفال يهزأون بالرّاعي الذي أحسّ بتخلّي النّاس عنه، فرمى بنفسه في النهر. وبعد أيّام شاهدت جثّته.إثر هذه الأحداث غادرت القرية. وقد ولدت ثلاثيَّتي من هذه الأحداث. أوعلى الأقل نستطيع أن نقول إن هذه الأحداث كانت نبعها ومفتاحها.

س **هل لغتك تقليديّة؟**

- كمال يشار: لقد طعّمت اللّغة الشّعبيّة بلغة حديثة. وكان تحديثي على مستوى البنية والتركيب أكثر مّما هو على مستوى اللفظة والعبارة.

* آلان بوسكيه،: من أيّ الكُتّاب تحسّ بالتّقارب؟

- كمال يشار: لوكان هوميروس حيّاً لكتب مثل وليم فولكنر. أنا أعود باستمرار إلى ناظم حكمت وأعيد قراءة ستندال قبل الشروع في كتابة كلّ كتاب جديد. التقيت مرّة برجل موسوعي أهداني حقيبة مليئة بالكتب وكانت عبارة عن نسخ متعدّدة لكتاب الدون كيخوتي.

س **وعن حريّة الكاتب عندكم؟**

- كمال يشار: هذه الحريّة تمرّ بحالات ضغط وبحالات انفراج؛ ففي سنة خمس وخمسين حجزوا بعض الأعداد من الصحيفة التي كانت تنشر رواية «محمد النحيل» مسلسلة بحجّة التطرّف اليساري، وفي سنة إحدى وستين عرفنا حريّة تامّة. وبين سنتي إحدى وسبعين وثلاث وسبعين عاد قلم الرّقابة إلى نشاطه. واليوم عدنا إلى ممارسة الحريّة. صحيح أن هناك قانون مجحف متمثِّل في الفصلين 141 و142 من قانون المطبوعات التركي، ولكنّة متروكَ.

س أي الكُتّاب الأتراك يستحقّون التّرجمة إلى الفرنسية؟

- كمال يشار: هناك مثالان وإن كان هناك كتّاب عديدون، أذكر منهم أورهان كمال الذي كتب عن الاغتراب وأساليب الإفلات منه. وهناك فقير بايكوت الذي كتب الرّواية الشّهيرة «المنحرفون»، وهي تتحدّث عن نضال الفلاحين ضدّ البيروقراطيّة.

س لنحاول تحديد نظرتك إلى الطبيعة التي تبدو حداثيّة. هل ترى أنه من الإجرام إزالة غابة لبناء سدّ؟

- كمال يشار: كان في منطقتنا أيّام طفولتي ستّة عشر أوسبعة عشر غديراً، كانت هناك طيور وحشرات، زرافات وظباء وأدغال قديمة، وحوالي سنة 1950 تبدّل كلّ شيء. أنا لست من المعادين للتحوّل. ولكنّني، أناضل ضدّ الهدم. لقد اختفت الغابات، والمصانع التي حلّت محلّها ليست ذات جدوى. الطبيعة جزء من دم الإنسان إذ الإنسان ليس شيئاً مجرّداً. لقد عاش دائماً في الطبيعة وذلك قبل ظهور تقليعة حُماة البيئة والإيكولوجيا. وقد نشرت في سنة 1953 سلسلة من التحقيقات حول اختفاء الغابات في آسيا الصّغرى، وفي الفترة نفسها نشرت مسلسلاً حول انقراض الدلفين بعنوان «البحر الذي يغضب».

الإجرام الكبير لا يتمثّل في التكنولوجيا ذاتها، وإنّما في التكنولوجيا المتوحّشة، سجينة الرّبح المادي والتنظيم الخاطئ. نحن نريد تكنولوجيا في خدمة الإنسان، تستطيع الإفادة من الطبيعة، إذ تخلق - وفي مستوى أعلى - تناغماً وتكاملاً بين الإنسان والطبيعة. هذا اختيار، وعلى السّياسيّين القيام به، وهو يتطلّب نضالاً يوميّاً كبيراً ومستمرّاً.

صدر في سلسلة كتاب الدوحة

1	طبائع الاستبداد	عبد الرحمن الكواكبي
2	برقوق نيسان	غسان كنفاني
3	الأئمة الأربعة	سليمان فياض
4	الفصول الأربعة	عمر فاخوري
5	الإسلام وأصول الحكم - بحث في الخلافة والحكومة في الإسلام	علي عبدالرازق
6	شروط النهضة	مالك بن نبيّ
7	صلاح جاهين - أمير شعراء العامية	محمد بغدادي
8	نداء الحياة - مختارات شعرية - الخيال الشعري عند العرب	أبو القاسم الشابي
9	حرية الفكر وأبطالها في التاريخ	سلامة موسى
10	الغربال	ميخائيل نعيمة
11	الإسلام بين العلم والمدنية	الشيخ محمد عبده
12	أصوات الشاعر المترجم - مختارات من قصائده وترجماته	بدر شاكر السياب
	• فتنة الحكاية جون أبديك - سينثيا أوزيك - جيل ماكوركل - باتريشيا هامبل	ترجمة: غادة حلواني
13	امرأتنا في الشريعة والمجتمع	الطاهر الحداد
14	الشيخان	طه حسين
15	ورد أكثر - مختارات شعرية ونثرية	محمود درويش
16	يوميات نائب في الأرياف	توفيق الحكيم
17	عبقرية عمر	عباس محمود العقاد
18	عبقرية الصدّيق	عباس محمود العقاد
19	رحلتان إلى اليابان	علي أحمد الجرجاوي/صبري حافظ
20	لطائف السمر في سكان الزُّهرة والقمر أو (الغاية في البداءة والنهاية)	ميخائيل الصقال
21	ثورة الأدب	د. محمد حسين هيكل
22	في مديح الحدود	ريجيس دوبريه
23	الكتابات السياسية	الإمام محمد عبده
24	نحو فكر مغاير	عبد الكبير الخطيبي
25	تاريخ علم الأدب	روحي الخالدي
26	عبقرية خالد	عباس محمود العقاد
27	أصوات الضمير	خمسون قصيدة من الشعر العالمي
28	مرايا يحيى حقي	يحيى حقي
29	عبقرية محمد	عباس محمود العقاد
30	عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب	حوار أجراه محمد الداهي
31	فتاوى كبار الكتّاب والأدباء في مستقبل اللغة العربية	
32	عام جديد بلون الكرز (مختارات من أشعار ونصوص مالك حداد)	ترجمة شرف الدين شكري
33	سِراج الرُّعاة (حوارات مع كُتاب عالميّين)	خالد النجار

سِراج الرُّعاة

حوارات مع كُتاب عالميّين

الحوار سفر مزدوج ومفارقة لذيذة، رحلة داخلية وخارجيّة في الآن نفسه. كنت أسأل الكاتب والشاعر عن عمله، ولم أكن أدري انّي كنت في الواقع أعالج تلك الأسئلة التي تمور في الداخل، أسئلة الكتابة والحياة؛ فكلّ منهما يحيل إلى الآخر.. داخل تلك المتاهة، متاهة الذات ومتاهة الكتابة التي لابدّ من وجود الآخر القارئ الذي يعيد خلقها من جديد.



وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

www.aldohamagazine.com